



**Pedro Luís da Cruz  
Corga de Barros**

**Os lugares da ruína em Ana Teresa Pereira**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Aos meus pais, irmão e amigos.

## **o júri**

presidente

Doutor António Manuel dos Santos Ferreira,  
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro.

Doutora Isabel Cristina Saraiva Assunção Rodrigues,  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro.

Doutor Luís Alberto Seixas Mourão,  
Professor Coordenador com Agregação da Escola Superior de Educação do  
Instituto Politécnico de Viana do Castelo.

## **agradecimentos**

A todos quantos sempre me apoiaram e encorajaram ao longo do trabalho.  
Aos meus pais, ao meu irmão e aos meus amigos, que sempre se dispuseram a ajudar.

À Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva Assunção Rodrigues pelo inegável apoio em todas as situações, pela preciosa orientação, pela pertinência dos seus comentários, sugestões e críticas e pela inabalável confiança que sempre depositou no trabalho realizado.

Ao Professor Doutor António Manuel Ferreira pela inspiração, apoio e confiança desde o primeiro dia.

**palavras-chave**

Ruína, realidade, ficção, irreal, literatura, fantástico, mistério, natureza, espaço, tempo, memória, vida, morte, inevitabilidade.

**resumo**

Em Ana Teresa Pereira encontramos um universo bastante peculiar que ocupa um lugar único no panorama literário português contemporâneo, construído a partir de imagens que se repetem exaustivamente, imagens de uma beleza terrível e fantástica. Se nos embrenharmos nesse seu universo singular e procedermos à análise cuidada de todas essas imagens que perpassam as obras da autora, verificamos que o próprio processo de descodificação e de interpretação dos textos de Ana Teresa Pereira se assemelha ao acto de vasculhar por entre as ruínas de séculos de uma casa abandonada, onde cada vestígio encontrado se repete incessantemente, susceptível de ser confundido com um outro apenas uns passos mais adiante. Quando postos nos seus lugares (ou onde imaginamos serem os seus lugares), esses vestígios, essas pedras nos escombros em ruínas, constituirão a casa de palavras de Ana Teresa Pereira, o seu universo fantástico e misterioso, de plena valorização da ruína como espaço/tempo de exploração de múltiplos lugares do medo. Por estas razões nos interessámos pela temática da ruína na autora, principalmente nas suas obras de cariz mais breve, que nos apresentam uma ruína revestida de contornos únicos, que consegue criar, de forma magistral, toda uma ambiência de clausura encantatória e labiríntica.

**keywords**

Ruin, reality, fiction, unreal, literature, fantastic, mystery, nature, space, time, memory, life, death, inevitability.

**abstract**

In Ana Teresa Pereira we find a very peculiar literary universe, which has a special and unique place on the contemporary Portuguese literature. It is made up of images, repeated endlessly, that strike us as terrifyingly beautiful. If we look deep within this literary spectrum and carefully analyse every image in the author's texts, we will realise that the very process of decoding and interpreting the symbols is very much like digging deep through century-old ruins of an abandoned house, where every remain found repeats itself and can easily be mistaken for another piece of ruin only a few steps ahead. All of this is Ana Teresa Pereira's house, filled with words that create the Fantastic, the mysterious and where ruin is given a specific meaning: the meaning of fear, built in an atmosphere of delightful claustrophobia that makes us want to dig deeper through the debris, like an amazingly self-centred labyrinth. The following text will try to analyse Ana Teresa Pereira's work under the scope of ruin, a subject-matter that gives us the very colour of her writings, especially in her earlier short-stories.

## ÍNDICE

<b>Índice</b> .....	7
<b>Siglário</b> .....	8
<b>Preâmbulo</b> .....	9
<b>Capítulo I – O fascínio da ruína</b> .....	14
1. Da Antiguidade ao Romantismo.....	14
2. Da contemplação à imaginação .....	24
3. A ruína: um espaço intermédio .....	37
<b>Capítulo II – Ana Teresa Pereira: os lugares da ruína</b> .....	44
1. Interior e exterior: os lugares da ruína .....	44
2. Ruína e tempo .....	88
3. Personagem e duplo .....	100
<b>Considerações finais</b> .....	130
<b>Bibliografia</b> .....	134

## SIGLÁRIO

Os títulos das obras que se seguem, citadas frequentemente, foram abreviadas no texto e aparecem, antes das respectivas páginas, entre parênteses. As referências completas encontram-se na bibliografia.

*A Noite Mais Escura da Alma* (ANMEA)

*A Coisa Que Eu Sou* (ACQES)

*Se Eu Morrer Antes de Acordar* (SEMAA)



## PREÂMBULO

Ana Teresa Pereira nasceu em 1958 no Funchal, onde vive ainda hoje. Em 1989, publicou o seu primeiro livro, *Matar a Imagem*, com o qual ganhou o *Prémio Caminho Policial*. Em 2004 ganha o *Prémio P.E.N Clube Português de Ficção* com a obra *Se Nos Encontrarmos de Novo* (Pereira, 2004) e em 2006 vence o *Prémio Literário Edmundo Bettencourt*, instituído pela Câmara do Funchal, com a obra *A Neve* (Pereira, 2006). No ano de 2007, a mesma obra é premiada com o *Prémio Máxima de Literatura*. Já em 2010, o nome da autora surgiu entre os finalistas do *Prémio Literário Casino da Póvoa para a edição de 2010 do Correntes d'Escritas*, com *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (Pereira, 2008) Em finais de Maio de 2010, a autora foi novamente anunciada vencedora do *Prémio Literário Edmundo Bettencourt*, com o conto “A outra”, apresentado sob o pseudónimo Lara Croft. A autora conta com trinta livros editados, tendo lançado a sua última obra, *O Fim de Lizzie e Outras Histórias*, em 2009. Algumas das suas crónicas publicadas no suplemento «Mil Folhas» do jornal *Público* encontram-se reunidas nos livros *O Ponto de Vista dos Demónios* e *O Sentido da Neve*, de 2002 e 2005, respectivamente.

Em Ana Teresa Pereira encontramos um universo bastante peculiar que ocupa um lugar único no panorama literário português contemporâneo, construído a partir de imagens de uma beleza terrível e fantástica que percorrem as suas obras e se repetem de forma obsessiva, tornando o próprio processo de interpretação dos seus textos um pouco semelhante ao acto de vasculhar por entre as ruínas de uma casa abandonada e longínqua, como aquelas que aparecem nas suas narrativas, onde nos perdemos totalmente e onde experimentamos sentimentos avassaladores, profundos e contraditórios, que misturam medos e desejos de uma forma intensa e estranhamente familiar.

Assim, todos estes sentimentos de carácter ruinoso que a leitura de Ana Teresa Pereira desperta levaram-nos a adoptar o tema da ruína como mote da análise da obra da autora madeirense que, de forma magistral, consegue trazer até nós ambientes de ruptura com o real, os quais, atemorizando e fascinando em igual medida, contribuem para inaugurar um espaço muito próprio no contexto da literatura portuguesa contemporânea.

Este espaço afirma-se, pois, como um espaço intermédio, porque situado entre um sentimento de deslocamento do mundo real e um sentimento profundo de pertença a algo irreal, metafísico, assemelhando-se, nesse sentido, ao fenómeno da ruína. A propósito de Ana Teresa Pereira, afirma Eduardo Prado Coelho que «esta literatura de anjos, ícones e fantasmas, procura dar realidade às coisas para conseguir que elas se separem do mundo. Mas à medida que escreve para se separar do mundo Ana Teresa Pereira reconstitui o mundo de que se quis separar. É por isso que nascer e morrer se confundem» (Coelho: 2005). O espaço de ruína é esse mesmo, um espaço moribundo, entre a vida e a morte.

Assim, é a partir desta perspectiva da obra de Ana Teresa Pereira que pretendemos analisar a existência de marcas de ruína na obra da autora, estendendo ainda a análise ao modo como esta temática se desenvolve no seu universo literário e ao modo como as suas principais características surgem em ligação com o espaço, o tempo e as personagens, centrando a nossa análise em três obras da autora, publicadas entre 1997 e 2000. Deste modo, os contos publicados em *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a) *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), e *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000) farão parte do *corpus* de análise do presente trabalho. Anabela Sardo, na sua dissertação de mestrado intitulada *A temática do amor na obra de Ana Teresa Pereira* (Sardo, 2001), refere que «abordar isoladamente um livro [de Ana Teresa Pereira] revela-se inadequado dada a unidade e a coerência que caracterizam a obra, que se apresenta una, quase indivisível, marcada por fases concordantes entre si» (Sardo, 2001: 8). Deste modo, Anabela Sardo considera que, «para falar de um livro de Ana Teresa Pereira, temos que passar, necessariamente, pelos outros» (*Ibid.*: 8). No entanto, a mesma autora afirma existir «na unidade psico-estética da sua obra, (...) uma relativa diversidade» (*Ibid.*: 14), que se concretiza em «ramificações, busca de evasivas, fugas e contradições que aumentam a sua densidade» (*Ibid.*:4).

Deste modo, tendo em atenção esta mesma unidade da escrita de Ana Teresa Pereira, propomos uma reflexão acerca da temática da ruína na sua obra, tendo em conta a totalidade da sua produção literária, centrando, no entanto, a nossa análise num *corpus* mais reduzido, no qual as obras mantêm entre si uma unidade temática e formal que julgamos relacionar-se de forma mais significativa com as presenças do fenómeno da ruína

na obra de Ana Teresa Pereira. Todavia, tentaremos sempre não perder a visão da totalidade do seu universo literário, no qual existe uma «compulsão à repetição» (Pereira, 2008b: 10), como afirma a própria autora em entrevista ao *Jornal de Letras e Ideias*, em Agosto de 2008. Deste modo, consideramos que as obras seleccionadas para *corpus* de análise desta dissertação permitirão fazer um retrato fiel dos mais importantes e mais recorrentes espaços, ambientes, enredos e personagens da escrita da autora e relacioná-los com o fenómeno da ruína. São essas mesmas obras que seguidamente apresentamos, procurando desde já estabelecer uma ligação entre elas e a temática que nos propomos abordar.

Os contos presentes em *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b) encontram-se divididos em duas partes, sob os títulos de *Ghost Stories* e *Fairy Tales*, tendo este último grupo de contos sido já publicados na Black Sun Editores em 1996, num livro com o mesmo título. Em primeiro lugar, importa salientar o facto de os próprios títulos das duas partes em que se divide o livro remeterem para a ideia de ruptura com o real e de aproximação ao conto fantástico. Nestes contos encontramos, então, os principais temas que caracterizam a sua escrita: o tema do duplo, a literatura e a vida, o cinema, a pintura, o universo fantasmagórico e fantasmático, o jardim, as flores, a união essencial com a natureza, tudo isto sob a capa de um sentimento de ruína, no qual a autora despe a realidade, abrindo fendas e remexendo nos escombros de ilusões e fantasias que atravessam os tempos e se ligam às personagens através da memória de algo distante e suspenso. Nos contos presentes em *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), encontramos um universo literário em que a verdadeira natureza das personagens se relaciona intimamente com a presença de algo que existe para além do visível e que se torna realidade através dos medos e desejos mais profundos das personagens, levando-as a descobrir o sentido verdadeiro da sua natureza, a coisa que elas verdadeiramente são.

Com *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a), a autora traz-nos três narrativas que aprofundam muitas das ideias exploradas nos contos mais breves presentes em *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), acentuando a ligação com a natureza irreal das coisas, através da criação de ambientes que relacionam a realidade e a fantasia e tornam a escrita da autora uma construção cada vez mais próxima do fenómeno da ruína, pelas características que acentuam a ruptura com a normalidade e valorizam a ligação das

personagens com o inusitado e o fantástico. Nos três contos pertencentes a *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a), o jardim e a água destacam-se como elementos fundamentais na ligação das personagens com o outro lado da realidade e, conseqüentemente, com a sua natureza de ruína. Em *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), a autora regressa aos ambientes já explorados em *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a), inclusive ao nível da estrutura formal dos seus contos, depois de ter publicado *As Rosas Mortas* (Pereira, 1998) e *O Rosto de Deus* (Pereira, 1999), num registo mais próximo do romance. No entanto, com *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), diferentemente do que acontece em *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a) e também *Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), o carácter onírico dos enredos toma completamente conta da narrativa e os lugares onde as personagens se movimentam surgem envoltos em ambientes de pura irreabilidade. O pendore onírico dos seus textos adquire nos contos *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000) uma dimensão temporal muito mais próxima do sonho e da fantasia do que em qualquer outras histórias presentes nos livros anteriores, tal como acontece no primeiro conto do livro, sugestivamente intitulado «Anamnese» (Pereira, 2000), que nos traz um enredo em que as impressões remisscentes de sentimentos ancestrais tomam conta das personagens, que se debatem interiormente com pressentimentos e dúvidas relativamente à verdade escondida das coisas. Existe entre os contos deste livro uma relação com o espaço e o tempo da remisscência e da fantasia que acentua o carácter de ruína dos ambientes e das personagens e revela a natureza das personagens, a sua natureza de feiticeiras, esquecidas da linguagem primordial que a autora apelida de «linguagem dos pássaros» (SEMAA: 134).

No que diz respeito à tipologia dos textos escolhidos para o *corpus* de análise do presente trabalho, esta relaciona-se com a temática a abordar, na medida em que, enquanto narrativas de cariz mais breve, possuem características comuns ao fenómeno da ruína, começando desde logo pela natureza de incompletude e indefinição que as caracteriza, em termos de enredo, espaço, tempo e personagens. Serão estas e outras características comuns entre as narrativas da autora e a temática da ruína que procuraremos identificar, desde logo no capítulo inicial, onde faremos uma breve abordagem do modo como, ao

longo da História, o ser humano se relacionou com o fenómeno da ruína. Assim, optámos por dividir o capítulo inicial sobre o fascínio da ruína em três partes: as primeiras duas correspondem aos diferentes pontos de vista, atitudes e sentimentos do ser humano perante o fenómeno da ruína, desde a Antiguidade até ao século XX, passando pelo período romântico; no terceiro e último ponto do capítulo falaremos da ruína enquanto fenómeno intermédio, lançando deste modo a base de alguns fundamentos teóricos importantes para a análise da presença da ruína na obra de Ana Teresa Pereira. No segundo capítulo do trabalho, iremos focar a nossa abordagem em três categorias da narrativa que se encontram intimamente relacionadas com a temática da ruína nos textos da autora: num primeiro momento, iremos debruçar-nos sobre o espaço, procurando reflectir acerca das características ruinosas dos diferentes ambientes, cenários e lugares do universo literário da autora como a casa, o jardim, a biblioteca e a água, articulando-os, no segundo ponto do capítulo, com a análise dos elementos de ruína presentes no tratamento do tempo em Ana Teresa Pereira; por último, iremos reflectir acerca do modo como as personagens da autora se relacionam com a sua ruína interior, analisando o modo como esta se manifesta nas suas ligações íntimas aos mundos da fantasia e da arte, bem como nas suas atitudes perante a inevitável finitude da existência.

## CAPÍTULO I

### O fascínio da ruína

#### 1. Da Antiguidade ao Romantismo

Neste ponto inicial do presente trabalho, pretendemos debruçar-nos um pouco sobre o fascínio do Homem pelo fenómeno da ruína, que existiu desde os tempos mais remotos e sofreu algumas alterações durante alguns períodos, que procuraremos identificar. Este momento introdutório irá igualmente ser acompanhado por reflexões relativas ao modo como Ana Teresa Pereira perspectiva a ruína e ao modo como esta se encontra presente nas suas narrativas, dedicando especial atenção às obras que integram o *corpus* de análise do trabalho, os livros de contos *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a), *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b) e *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000).

Segundo afirma Rose Macaulay no seu estudo sobre o prazer humano pelas ruínas, intitulado *Pleasure of Ruins*, o prazer pelos restos materiais dos edifícios em decadência tem origem no sentimento do prazer de vitória e vingança sobre inimigos: «(...) to be fascinated by ruins has always (...) been a human tendency (...). It is pretty safe to suppose that the earliest ruin pleasure was inextricably mixed with triumph over enemies, with moral judgement and vengeance, and with the violent excitements of war» (Macaulay, 1966: 1). Existia, portanto, uma mistura entre o sentimento estético relativamente à ruína e o sentimento vingativo de vitória na contemplação dos resultados ruinosos do combate, embora a distinção entre estes dois sentimentos não se possa fazer com total exactidão quando observamos escritos literários da época que relatam vitórias e batalhas. No entanto, o lado fantástico presente em descrições que imaginativamente antecipavam a queda da cidade de Babilónia demonstra já um sentido estético e um poder emocional que revela o encanto humano pelos cenários de destruição e decadência, num ambiente premonitório e essencialmente religioso. Tal descrição é-nos trazida por Macaulay e o seu autor, Isaías (“Isaiah”), escreve-a quase dois séculos antes da queda da cidade. Transcrevemos, de

seguida, parte da passagem referida no livro da estudiosa inglesa, *Pleasure of Ruins*: «“wild beasts of the desert shall lie there, and their houses shall be full of doleful creatures, and owls shall dwell there, and satyrs shall dance there, and the wild beasts of the islands shall cry in their desolate houses, and dragons in their pleasant palaces: and her time is near to come.”» (Apud Macaulay, 1966: 2).

Deste modo, poderemos concluir que, em tempos, o prazer humano da ruína era imediato e relacionava-se com o triunfo de uma tribo sobre outra, de um povo sobre outro povo. A ruína era então símbolo de poder e orgulho para os povos que subsistiam e assistiam à queda das nações rivais, mantendo-se em pé, triunfantes. A ruína do adversário era assim a ruína dos seus edifícios, o ruir das suas defesas. O processo de ruína não era o objecto central da atenção, mas apenas algo que indicava fragilidade, que possibilitava a glória dos que se mantinham intactos e vitoriosos. A ruína ainda não tinha voz, porque era a parte fraca dos conflitos. A ruína dos castelos, torres e fortificações por acção dos inimigos era a própria ruína dos povos, pois estas construções eram símbolos de poder. Nestes tempos, a aproximação entre o Homem e a ruína era ainda somente do ponto de vista humano, numa perspectiva inteiramente antropocêntrica, concentrando a atenção no Homem e não na ruína e nas suas potencialidades enquanto fenómeno.

Contrariamente a este sentimento de destruição, a civilização chinesa, diz-nos ainda Rose Macaulay, encarava as ruínas de um modo mais tranquilo, mais choroso e triste, que se aproximava do modo como os autores do século XVIII e XIX, como Byron, Shelley ou Edgar Allan Poe, encararam o fenómeno da ruína – algo que lembrava o terror da antevisão da morte e fazia reflectir acerca da fragilidade da vida humana. No entanto, o terror e o medo não se encontram presentes nas descrições de autores chineses. O que se destaca nas suas descrições de ruínas de palácios e cidades é um sentimento de profunda tristeza e pesar pela perda.

Foi na Antiguidade Clássica que finalmente surgiu aquilo que Macaulay apelida de «ruin-sentiment» (Macaulay, 1966: 6), já claramente identificável na literatura e arte da época:

One can see it [ruin-sentiment] in many of the Hellenistic and later wall paintings in the villas of rich Romans at Pompeii and Herculaneum – landscapes and buildings conveying an atmosphere of romantic desolation, pastoral scenes set with houses or temples partly fallen, with bare, twisted boughs

of trees thrusting out of broken columns, shafts of pillars standing among distorted rocks, tottering arches and blasted trees. (*Ibid.*: 6)

Todavia, com o decorrer dos tempos, chega essa consciência de que fazemos parte do que é quebrado e incompleto e somo-lo em toda a nossa imperfeição e incompletude, como afirma Ginsberg no seu excelente estudo intitulado *The Aesthetics of Ruins*: «We usually are not interested in what is broken, yet we have within us what is worn and broken. Life has traveled the streets of our lives» (Ginsberg, 2004: 11). Essa consciência da ruína começa a surgir verdadeiramente durante o Renascimento, período assente no fascínio pela Antiguidade Clássica, caracterizado pela revitalização dos seus modelos culturais e estéticos. Segundo Paul Zucker em *Fascination of Decay*, este foi o tempo em que, pela primeira vez, se manifestou interesse e preocupação por ruínas: «In their standard works, the major Renaissance architects, Serlio, Vignola, and Scamozzi tried to organize and systematize the remnants of the glorious pagan past. Their method was to clarify each detail as reliably as possible» (Zucker, 1968: 11). No entanto, como nos diz Zucker, alguns livros da época que pretendiam reproduzir as ruínas da antiguidade com fiabilidade continham algo da imaginação dos autores: «highly imaginative combinations of arches, columns, pedestals, obelisks, fragments of architraves, etc.» (*Ibid.*: 11). Isto demonstra o poder da fantasia na criação artística das ruínas a partir da perspectiva de quem contempla, sempre subjectivamente, um edifício vindo do passado, principalmente um que se encontra incompleto e que toca a imaginação e o sentimento do ser humano.

Porém, as referências à ruína características deste período ainda não se revestem do carácter romântico que permitem defini-la como algo capaz de suscitar emoções e reflexões. Este tipo de interpretação simbólica do fenómeno da ruína só surge de uma forma mais constante nos séculos seguintes, como o exemplificam as obras de final do século XVI e início de século XVII, *The Tower of Babel*, de Pieter Breughel the Elder (1563) e *View of Toledo*, de El Greco (1600). Acerca da obra de Breughel, Zucker afirma que esta estabelece já uma característica de transição própria da ruína, movimentando-se entre o que ele chama de «“not yet”» e «“no longer”» (*Ibid.*: 41), o que acentua o seu carácter “moribundo”, de algo que já não serve as suas funções, mas que ainda não se encontra totalmente desaparecido, nem desprovido ainda de toda a materialidade. O autor refere ainda que este quadro é representativo de um uso simbólico da ruína, que a relaciona



com questões como a existência humana e a relação com o divino: «The “Tower of Babel” is symbolic of man’s delusion that he can reach the heavens, and of the curse which accompanies his attempts to achieve this dream» (*Ibid.*: 41). Por seu turno, o quadro de El Greco representa um estado muito semelhante à narrativa de Ana Teresa Pereira, que se liga inevitavelmente a ambientes dominados pela fantasia e pelo sonho, pela criação de ambientes fantasmáticos inscritos numa forte sensação de irrealidade, partindo, no entanto, sempre do real, num processo semelhante ao processo de construção do quadro do artista espanhol. De facto, o quadro traz-nos um retrato da cidade de Toledo, que o pintor transfigura, imaginando-a num ambiente nocturno e em ruínas, envolta em desolação e decadência: «The artist has miraculously transformed a prosperous community into a scene of desolation which seems to be ready for the next stage: that of total dissolution» (*Ibid.*: 43).<sup>1</sup> Este processo é idêntico ao processo narrativo de Ana Teresa Pereira pelo facto de também este se inscrever dentro da esfera do real, mas da qual se vai afastando aos poucos para dar lugar à irrealidade de que se revestem os objectos em Ana Teresa Pereira, como exemplifica esta passagem do conto «O Teu Lugar No Meu Corpo»: «E tinha sempre a mesma impressão de irrealidade ao encontrar aquele lugar esquecido, o jardim mergulhado nas primeiras sombras, a casa onde aparentemente não vivia ninguém. Um castelo assombrado» (ACQUES: 149).<sup>2</sup>

O real é, deste modo, tornado ruína aos olhos do sujeito que contempla o ambiente de desolação e se deixa dominar pelos sentimentos de fantasia e irrealidade provocados pela decadência física dos objectos, aos quais não consegue ficar indiferente. Para além disso, este processo é muito semelhante à descrição da decadência de Babilónia feita por Isaías, dois séculos antes da verdadeira queda da cidade.

---

<sup>1</sup> Em *Quando Atravessares o Rio* (Pereira, 2007), encontramos várias passagens que nos dão conta do gosto da autora por El Greco: «Havia sempre, num museu, um quadro que gostaria de roubar. No Thyssen era uma pequena pintura em madeira, a Virgem da Árvore Seca, no Museu do Prado um Cristo de El Greco (...)» (Pereira, 2007: 18); «(...) de tempos a tempos ia a Madrid ver os quadros de El Greco (...)» (*Ibid.*: 32); «E de vez em quando a peregrinação habitual para ver os quadros de El Greco em Madrid (...)» (*Ibid.*: 38).

<sup>2</sup> Esta expressão “impressão de irrealidade” e outras bastante semelhantes aparecem de forma constante ao longo das narrativas de Ana Teresa Pereira. No decorrer do trabalho, verificaremos que a autora usa esta expressão de forma recorrente para transmitir um sentimento misto de estranheza e familiaridade que as suas personagens não conseguem perceber totalmente, especialmente nos instantes iniciais da narrativa. Poderíamos, desde já, estabelecer um paralelo entre esta impressão causada pelo misterioso e o fantástico e os sentimentos que a ruína consegue provocar no ser humano, como refere Marc Augé a propósito de paisagens de ruína: «Il nous arrive de contempler des paysages et d’en tirer une sensation de boineur aussi vague qu’intense» (Augé, 2003: 39).

A oposição entre força e fragilidade modificou-se, portanto, no decurso do Romantismo, no qual a ruína adquire uma dimensão transcendental, ou mesmo religiosa, de conflito de forças divinas, primeiro exteriormente e depois, com a entrada no período Gótico, cada vez mais no interior de cada um, passando a significar decadência, fragilidade e conflito interior do sujeito, aludindo a estados psicológicos e emocionais. Isto porque, à medida que os anos e as décadas passavam, o Homem deu-se conta de um outro elemento inimigo de todas as construções humanas: o tempo. A percepção da acção do tempo sobre os edifícios faz o homem reflectir sobre sua própria condição de ser mortal. Assim, o acto de contemplar as ruínas de um monumento mais antigo do que ele transmite-lhe a sensação da decadência e da finitude de que irá também ser alvo enquanto ser vivo.

No entanto, a contemplação das ruínas de tempos antigos poderá gerar um sentimento contrário ao sentimento de reflexão acerca da morte e da mortalidade, uma vez que, ao observarmos ruínas, observamos também algo que traz consigo memórias ricas que resistiram à passagem inevitável do tempo e que chegaram até nós como um testemunho e um símbolo sobrevivente do que passa de geração em geração e provoca sentimentos de transcendência únicos e avassaladores. O Homem, dominado por esses sentimentos grandiosos, inspira-se e cria, na esperança de repetir materialmente aquilo que a ruína o faz sentir: próximo de todos os mistérios e, ao mesmo tempo, tão distante.

Foi esta a dimensão que a época gótica trouxe ao entendimento artístico da ruína, uma dimensão que ligava a memória da ruína a algo anterior ao Homem, representando fenómenos inexplicáveis o que faziam reflectir acerca do seu lugar no mundo e a sua ligação com este. Este tipo de reflexões acontecem em Ana Teresa Pereira, como quando esta fala na proximidade que as suas personagens têm consigo mesmas, com a sua própria ruína: «Interessa-me entrar em mim. Ir cada vez mais longe» (Pereira, 1996: 24), afirma Tom em *Num Lugar Solitário* (Pereira, 1996), quarto e último livro da autora publicado na colecção *Caminho Policial*. Neste livro, a autora fala igualmente do misto de medo e desejo que provoca a proximidade do Outro, que se torna uma projecção de si:<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Como se afirma também neste conto, «talvez o amor seja sempre uma história de duplos. A vontade de ficcionar» (Pereira, 1996: 28); esta mesma citação liga-se a uma outra citação fulcral para o entendimento do universo da autora, retirada do conto «Um Retrato de Jennie» presente em *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), sob a forma de interrogação: «Amar será sempre reconhecer?» (ACQES: 87). Esta mesma pergunta será objecto de uma análise mais cuidada durante o segundo capítulo da presente tese.

Ela murmurou:  
- Eu estou aqui.  
Tom segurou-lhe no queixo e olhou-a bem no fundo dos olhos.  
Mas tu não te dás.  
- Eu...  
- Tens medo da fusão. De perder-te de novo.  
- De perder-me...  
«De perder a unidade.»  
Patrícia mordeu os lábios exangues.  
- E tu tens medo...  
- De quê?  
- Do branco, do vazio, do vazio...  
(Pereira, 1996: 149)

Este mesmo medo, misturado com desejo, cria nas personagens um sentimento de indefinição, de ruína interior que está sempre presente ao longo da narrativa. Atormentadas e incompletas, as personagens vivem esta indefinição própria de uma existência de ruína: «“Mas ainda estamos separados”, pensou com angústia. E corriam o risco de ficar assim, uma massa informe, dois seres meio misturados, sem identidade própria, mas sem serem um só» (*Ibid.*: 152).<sup>4</sup>

A partir do século XVII, o interesse pelas ruínas aumentou através do interesse demonstrado pela arte nos ambientes misteriosos que estas proporcionavam. Esta foi, então, a época de expansão da exploração desta temática, que aparecia retratada em têxteis, papéis de parede e cerâmica, tendo surgido também, pela primeira vez, ruínas artificiais aplicadas a paisagens.<sup>5</sup> Apesar da metáfora da ruína enquanto proximidade da morte do indivíduo ter começado a surgir já no final do reinado da Dinastia Tudor, entre os últimos momentos do século XV e inícios do século XVI (através da introdução de ruínas como pano de fundo dos seus quadros que retratavam a sociedade da época),<sup>6</sup> é durante o século XVII que esta toma forma e se torna popular. A ruína é, neste período, referida em diversas obras literárias, que acentuam o seu poder simbólico e representativo, bem como a sua íntima relação com a existência humana. Durante o século XVIII intensificou-se o

---

<sup>4</sup> Para falarmos mais acerca da ruína do interior das personagens reservaremos uma reflexão pormenorizada no terceiro e último ponto do segundo capítulo do presente trabalho.

<sup>5</sup> Diz-nos Antoni Marí em «El esplendor de la ruina»: «La transformación del tema de la ruina en el Siglo de las Luces es fruto de las tendencias de la época: la transformación de la visión del mundo, la conmoción de las ideologías, las nuevas posibilidades del viaje, el relativismo histórico, el propio concepto moderno de la historia y la secularización del mundo» (Marí, 2005: 17).

<sup>6</sup> A propósito desses quadros: «They were metaphors of the inevitability of the subject's death» (Woodward, 2002: 95), abordando já a questão da inevitabilidade da ruína, característica que se encontra igualmente presente ao longo dos textos de Ana Teresa Pereira, como veremos ao longo do trabalho.

interesse pela ruína, principalmente durante o período Gótico em Inglaterra e na Alemanha, países onde mais se cultivou um ressurgimento do gosto por temas medievais. Segundo nos diz Paul Zucker em *Fascination of Decay* (Zucker, 1968), a literatura inglesa procurava sempre um contacto muito próximo com a natureza. Deste modo, houve sempre um contacto muito grande com a ruína, que combina de forma natural o edifício de pedra com a natureza que o envolve. Assim, era costume os senhores da alta sociedade inglesa requererem réplicas reais de quadros de Salvator Rosa ou Poussin que retratassem ruínas. Durante este período, composições como «Pleasures of melancholy», de Thomas Waston, ou «The Ecstasy», de John Hughes, demonstram o fervor poético que as ruínas inspiravam nos autores da época: «So the mood swelled and grew: ruin, horror, gloom, adders, toads, bats, screech-owls, ivy, wasted towers, Gothic romance, multiplied cheerfully, in poetry, prose and paint» (Macaulay, 1966: 23).

Foi, portanto, neste tempo que as ruínas se tornaram metáforas para os pensamentos e sentimentos dos letrados Ingleses, tornando-se igualmente uma fonte de inspiração e talento quase inesgotável, o que aconteceu muito por influência das artes visuais. Assim, percebemos o porquê da influência e da importância da pintura na obra de Ana Teresa Pereira. O poder sugestivo das imagens que a autora cria ao longo das suas narrativas resulta em descrições de ambientes de ruína que têm uma componente visual bastante forte e bastante sugestiva que se aproxima das representações feitas por autores do período Gótico. É isto que sucede, por exemplo, em *As Personagens* (Pereira, 1990), na descrição do local onde um escritor «vivía isolado, numa casa longe de tudo» (Pereira, 1990: 78):

O velho portão enferrujado e vagamente verde parecia não ser aberto há muitos anos. A mulher jovem, vestida de verde, saiu do automóvel e aproximou-se das grades de ferro. Do outro lado a vegetação invadia tudo, não se avistava qualquer casa por entre as árvores... Conduzira durante mais de meia hora por uma estrada de montanha em péssimas condições, lamacenta, que nalguns pontos será quase inexistente, estava dissimulada pelas ervas, por raízes de árvores e arbustos. Voltou ao automóvel, tirou a bolsa preta, alguns livros e acercou-se novamente das grades. Procurou uma campainha, descobriu mesmo o lugar onde devia ter havido uma, muito tempo atrás. Com um suspiro de desalento tentou empurrar o portão. Só ao fim de alguns minutos conseguiu abri-lo o suficiente para passar para o outro lado. Então viu o que parecia ser um atalho entre as plantas. Caminhou alguns metros pelo carreiro coberto de ervas, deu um gemido quando uma urtiga se lhe prendeu na perna nua, deixando um grande arranhão. Aos poucos, a vegetação indomada foi-se transformando num jardim. Estava abandonado, entregue a si mesmo, e era de uma beleza quase irreal. Tinha arcos de pedra parcialmente destruídos, rododendros e camélias em plena floração, árvores enormes onde o Inverno se prolongava em líquenes esbranquiçados, escorrendo pelos troncos. Entreviu a casa, grande e semiarruinada, desenhando-se por detrás das árvores. (*Ibid.*: 79-80)

Poderemos ainda estabelecer aqui um outro ponto de aproximação entre o modo como a pintura de ruínas influenciou a literatura da desta época e o lugar que as artes visuais como a pintura e a escultura ocupam nos contos da autora madeirense, nomeadamente, e no que diz respeito à temática em estudo, o seu uso de quadros de autores da Irmandade Pré-Rafaelita, que cultivavam precisamente temas de inspiração medieval e sobre a qual iremos falar mais pormenorizadamente ao longo do segundo capítulo do presente trabalho. Para além disso, como já se referiu, a pintura (e a visão, enquanto sentido privilegiado) influenciou o próprio modo de escrita de Ana Teresa Pereira, eminentemente imagética e feita de impressões que se gravam na memória e se repetem interminavelmente, como que tentando encontrar uma saída, a «fenda que procurara durante tanto tempo» (Pereira, 1990: 77), como afirma a personagem feminina de *As Personagens*. Desta forma, as personagens procuram algo que as faça fugir da sua realidade, de si mesmas. Esse algo diferente representa a ruína do real e a abertura do desconhecido, do mistério que existem para além da realidade: «(...) o escritor fantástico... ele descobre as passagens secretas entre o “real” e o outro real. Projecta as suas realidades internas e cria mundos paralelos, que os outros vão sentir como estranhos e familiares» (*Ibid.*: 156). Desta forma, compreendemos que o fenómeno da ruína seja de tão grande interesse para os escritores fantásticos do período Gótico e compreendemos igualmente a razão da referência constante a esses mesmos autores nas obras de Ana Teresa Pereira.

Desta forma, o sentimento que prevalecia na época era o de consciência de moralidade que a contemplação e reflexão sobre a ruína proporcionam. Esse sentimento continuou durante o século XIX, ainda mais revestido de carácter fantástico e fantasista, com inspirações de contornos mais medievais. Tal como nos autores deste período, também as narrativas de Ana Teresa Pereira usam os ambientes em ruína para suscitar reflexões acerca da realidade e da existência, fazendo-nos pensar acerca da fragilidade e inevitabilidade da decadência do ser humano e suscitando dúvidas em relação à presença de elementos de ordem sobrenatural no meio do caos. A propósito deste sentimento relativo à efemeridade da vida em comparação com as ruínas milenares e relativamente ao

sentimento de inevitabilidade da ruína, diz-nos Diderot: «Everywhere I cast my eyes, the objects which surround me announce an end and make me yield to that end which awaits me» (Apud Roth et al., 1997: 59).

Deste modo, o sentimento que emerge da escrita de Ana Teresa Pereira, dos seus contos solitários de personagens em busca da sua verdadeira natureza (simultaneamente etérea e animalesca), do derradeiro abandono de si no meio de cenários desoladores, em casas afastadas de tudo, é de inspiração e tom semelhante aos que povoam os romances góticos do século XVIII. De igual modo, a questão do tempo e da memória de um passado destruído que se repete e se presentifica no interior das suas personagens, num redentor processo de descoberta e de regresso a um sentimento de unidade cósmica original, inspira-se nas imagens ruinosas que motivaram os autores do período Gótico a reflectir no carácter efémero da existência e na ligação do Homem com o lado irreal e espiritual através da memória que regressa à vida nos pedaços arruinados de castelos assombrados e longínquos. Neste processo de descoberta, o esquecimento de si e a entrega ao misterioso têm um papel fulcral na escrita de Ana Teresa Pereira, pois permitem a reminiscência de uma ligação primordial com o universo, abolindo fronteiras entre sonho, desejo, arte e realidade, tema que abordaremos no ponto dois do segundo capítulo.

Com o avançar do século, continuou a mistura de estilos tão ao gosto Gótico, como nos faz notar Rose Macaulay em *Pleasure of Ruins*: «As the century advanced, ruins became more Gothic; the pastoral Augustan landscape grew ever craggier and shaggier; ruined abbeys and barns ousted classical temples. The mixture of styles and periods, condemned by purists, continued» (Macaulay, 1966: 31). Misturas semelhantes ocorrem na escrita de Ana Teresa Pereira, que combina linhas narrativas de inspiração gótica com elementos da cultura moderna e cruza influências e realidades dentro das suas narrativas, como a mistura entre o visível e o invisível, a realidade e a ficção, o profano e o pagão, criando um universo que ocupa um lugar especial no mundo da literatura. A este respeito existem as referências a textos bíblicos, mas também a textos apócrifos, como o *Livro de*

*Enoch*,<sup>7</sup> bem como referências a criaturas como vampiros e feiticeiras ao longo dos contos de *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a) e *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b). Estes elementos opostos, que adquirem na vida das personagens da autora contornos fantásticos e irreais, misturam-se na escrita de Ana Teresa Pereira de uma forma semelhante ao que acontece no fenómeno da ruína, que também se constitui como algo intermédio entre realidades e sentimentos díspares e distantes, combinando passado e presente, mas sempre projectando e inspirando o futuro, como teremos oportunidade de verificar no capítulo seguinte, quando reflectirmos mais pormenorizadamente acerca da questão do tempo na obra da autora.

---

<sup>7</sup> Em *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a): «Mais tarde, fizera-a ler textos do Antigo Testamento, S. Paulo (“o primeiro dos heréticos”), os textos Apócrifos (gostavam muito os dois do *Livro de Enoch*, da história dos anjos que amaram mulheres e se transformaram em monstros, a do anjo que ensinou os homens a escrever e foi condenado por toda a eternidade...)» (ANMEA: 120). Em *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000): «Leu durante muito tempo, absorta, aquelas páginas estranhas que referiam um texto, *O Livro de Enoch*, mas que eram já outra coisa, as longas descrições, como pinturas...» (SEMAA: 130).

## 2. Da contemplação à imaginação

Neste segundo ponto, começaremos por reflectir acerca de uma outra forma de atracção pela ruína: a criação de ruínas artificiais. Este processo, que consiste na reprodução, *in loco*, de objectos que se assemelham a ruínas antigas (arcos, colunas, pontes ou templos), com o objectivo de satisfazer os caprichos e gostos paisagísticos de aristocratas donos de grandes propriedades, poderá considerar-se análogo à criação literária de ruínas imaginárias (ou mesmo à criação literária como processo de construção de ruína, de que falaremos no segundo capítulo), como acontece em Ana Teresa Pereira. De facto, no que diz respeito à obra da autora madeirense, poderemos afirmar que esta não reflecte acerca de uma ruína real ou particular, como o faziam poetas e autores dos séculos XVIII e XIX, mas antes sobre uma visão literária e artística da ruína, inspirada em ambientes góticos e fantásticos, como os que foram criados ao longo das obras de autores como Edgar Allan Poe,<sup>8</sup> Henry James, William Irish e Iris Murdoch. Estes autores são muitas vezes incluídos, através de referência directa, em muitos dos seus contos, como, por exemplo, no conto «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), em que a autora faz várias referências a contos de Henry James, especialmente «The Turn of the Screw», e ainda a Edgar Allan Poe:

Folheou distraidamente *The Turn of the Screw*.

«We sat there in absolute stillness; yet he wanted, I felt, to be with me.»

«He turned round only when the waiter had left us. “Well – so we're alone!”»

Tom sabia por quem a jovem preceptora estava apaixonada.

Pelo menino – Miles (Miles e Flora que eram um só). (ANMEA: 24)

Deste modo, tal como na criação de ruínas artificiais, poderíamos afirmar que também o *modus operandi* literário da autora faz uso de elementos pertencentes ao universo fantástico para criar ambientes e cenários influenciados pela tradição literária do período Gótico, chamando inclusivamente ao texto obras de autores que lhe servem de inspiração, como vemos na seguinte passagem, ainda do conto «O anjo esquecido»:

---

<sup>8</sup> A respeito da influência de Edgar Allan Poe, temos o livro *A Cidade Fantasma* (Pereira, 1993), cuja casa, apelidada de *Stormhouse*, tem como provável fonte de inspiração a casa antiga em *The Fall of the House of Usher*, conto do escritor americano publicado em 1839. O livro de Ana Teresa Pereira contém, inclusivamente, uma passagem em que se refere este conto de Poe, que o protagonista da história tinha adquirido numa livraria misteriosa e estava lendo durante a viagem de comboio a caminho de *Stormhouse*: «Tom folheava distraidamente o livro de Poe. Tinha uma ligação muito íntima com *A Queda da Casa de Usher*. Um texto perfeito. Um dia talvez escrevesse algo assim» (Pereira, 1993: 21).



Entretanto, era bom relê-los e encontrar coisas que esquecera há muito: o homem e a mulher de *Friends of the Friends* pareciam-se um com o outro; em *The Altar of the Dead*, ele tinha levado meses a descobrir o nome dela, anos a descobrir onde morava; a jovem preceptora de *The Turn of the Screw* ficara fascinada com os espelhos de Bly, nos quais, pela primeira vez, se via de corpo inteiro.

- Se ao menos pudesse saber o nome dela... - murmurou Tom.

Aquela dança entre vivos e mortos, a beleza das personagens (que, como em Poe, prenunciava a morte), o velho banco de pedra junto ao lago de águas agitadas, a mulher vestida de negro sentada num degrau, o rosto escondido nas mãos, a estranha relação da preceptora com Miles... (*Ibid.*: 27)

Como vemos, a autora cria um objecto literário novo do qual emerge um sentimento único, ainda que comparável aos elementos que lhe serviram de inspiração. Tal como na criação de ruínas artificiais, a autora fá-lo conscientemente.

Nesta citação de «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), encontramos igualmente um dos elementos mais importantes para o entendimento da ruína: a ligação entre a vida e a morte, que é inerente a todo o espaço arruinado, fazendo com que este seja um espaço intermédio, moribundo. É essa mesma característica que torna poéticas as ruínas, donas de uma beleza trágica ímpar, capaz de fascinar o ser humano de uma forma avassaladora. A este respeito diz-nos Rose Macaulay:

Should they desire to know why, Diderot could tell them. He exhorted Robert (...) to realize that ruins have a poetry of their own. "You don't know", he said, "why ruins give so much pleasure. I will tell you.... Everything dissolves, everything perishes, everything passes, only time goes on.... How old the world is. I walk between two eternities (...)" (Macaulay, 1966, 23)<sup>9</sup>

Existe outro aspecto de originalidade literária em Ana Teresa Pereira que ultrapassa a mera colagem de fragmentos de outros autores ou outras obras quando a autora imagina livros ou filmes que nunca existiram ou são uma engenhosa colagem de outros filmes e outros livros de outros ou até dos mesmos autores. Isto acontece principalmente em *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), nos textos «She Who Whispers», «Um Retrato de Jennie» e «O Ponto de Vista das Gaivotas», em que ela imagina histórias criadas por David

---

<sup>9</sup> Esta mesma citação de Diderot será novamente analisada aquando da abordagem da questão do tempo na obra de Ana Teresa Pereira, pelo que voltaremos a transcrevê-la no segundo capítulo do presente trabalho.

Cronenberg, Alfred Hitchcock e Henry James.<sup>10</sup> A própria autora, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de Agosto de 2008, afirma que foi com Jorge Luis Borges que aprendeu «a escrever sobre livros que não existem, sobre filmes que não existem» (Pereira, 2008b: 11), acrescentando: «Uma vez escrevi uma crónica sobre ele e mencionei um livro que não existia e creio que ninguém deu por isso» (*Ibid.*: 11). Esta é, de facto, a verdadeira genialidade da sua técnica: mencionar obras de um autor que nunca chegaram a existir, fazendo-o de tal forma que o leitor não se chega a aperceber e tornando-a verosímil a tal ponto que, no espaço da sua ficção, ela se torna real. Esse é o poder que reside nas palavras de Ana Teresa Pereira, tal como o poder que existe nas ruínas que, embora artificiais, transportam a mesma intensidade estética das ruínas reais e produzem o mesmo efeito em quem as contempla. Isto mesmo refere Thomas Whateley em *Observations on Modern Gardening*:

“All remains excite an inquiry into the former state of the edifice, and fix the mind in a contemplation of the use it was applied to... they suggest ideas which would not arise from the

---

<sup>10</sup> Em «Um Retrato de Jennie» (Pereira, 1997b), a autora fala-nos de uma novela de Henry James intitulada «*A Portrait of Jennie*» (ACQES: 77) apresentando-a no início do conto da seguinte forma: «Entre os inúmeros contos de James, um dos menos conhecidos é *A Portrait of Jennie*. Foi escrito em 1870, não muito depois da morte de Minny Temple a quem o autor dedicava uma adoração silenciosa desde menino» (*Ibid.*: 77). No resto do conto, a autora descreve os cenários, as personagens e o enredo desta novela de James, relacionando-a sempre com outros textos do autor: «A casa de *A Portrait of Jennie* prenunciava vagamente Bly (a mansão negra onde se desenrolam os horríveis acontecimentos, ou alucinações, de *The Turn of the Screw*)» (*Ibid.*: 78). No entanto, esta novela de James de que fala Ana Teresa Pereira é apenas uma criação da própria, como nos conta Anabela Sardo: «Contudo, especificamente a propósito desta novela de Henry James, é preciso chamar a atenção de que ela não tem existência real. Henry James não escreveu nenhum livro com o título *A Portrait of Jennie*, mas sim *The Portrait of a Lady*. Existe um filme com o nome do conto de Ana Teresa Pereira, protagonizado por Jennifer Jones, cujo tema é o amor eterno, um amor que ultrapassa as barreiras do tempo» (Sardo, 2001: 22-23). A respeito dos contos «*She Who Whispers*» (Pereira, 1997b) e «*O Ponto de Vista das Gaivotas*» (Pereira, 1997b), Anabela Sardo afirma que «o que Ana Teresa Pereira faz é ficcionar, imaginando filmes que, por exemplo, David Cronenberg ou Alfred Hitchcock poderiam ter realizado, e interpretar, subjectivamente, comentários que poderiam ter sido feitos a esses mesmos filmes» (Sardo, 2001: 23). De facto, em «*She Who Whispers*», Ana Teresa Pereira descreve «um filme de baixo orçamento, *The Double* (1985)» (ACQES: 55), supostamente realizado por David Cronenberg, «baseado num conto escrito por ele mesmo quando estava na universidade» (*Ibid.*: 55), referindo as circunstâncias da sua realização, os actores escolhidos pelo realizador e mesmo alguns diálogos do filme que nunca chegou a existir na realidade. Mais uma vez, a autora associa este filme, que Cronenberg poderia ter realizado, a outros que o cineasta de facto filmou: «Mas o mais impressionante é que nesta história, mais ainda do que em *Videodrome* ou *Dead Ringers* temos um final feliz» (*Ibid.*: 63). De um modo semelhante, em «*O Ponto de Vista das Gaivotas*», Ana Teresa Pereira fala-nos «de um filme pouco conhecido de Alfred Hitchcock: *Nightmare* de 1947» (*Ibid.*: 139), referindo que este se baseia «num conto de Daphne du Maurier (*Rebecca*, *The Birds*)» (*Ibid.*: 139) e que o realizador inglês, na verdade, nunca realizou. Todas estas referências fantasiadas por Ana Teresa Pereira não passam «de uma peculiar técnica que se repete em diversas situações» (Sardo, 2001: 23), nas quais «a autora interliga literatura, pintura, música e cinema, numa espécie de loucura pela arte, como se só a Arte importasse» (*Ibid.*: 23), em que «há a construção de histórias, que ela atribui a determinado escritor ou realizador de cinema, que não passam de ficção sua» (Sardo, 2001: 74) e apresentando, «muito subjectivamente, as “suas” interpretações» (*Ibid.*: 74).

buildings if entire. (...) It is true that such effects properly belong to real ruins; they are, however, produced in a certain degree, by those which are fictitious; (...) At the sight of a ruin, reflections on the change, the decay, and the desolation before us, naturally occur; and they introduce a long succession of others, all tinged with that melancholy which these have inspired....”  
(Apud Macaulay, 1966: 29)

Como refere Whateley, e quer a ruína seja real ou não, o que importa é o efeito que ela tem em nós. Tanto num caso como noutro, o sentimento de desolação e as reflexões que emanam da ruína e nos influenciam o espírito são semelhantes e é isso que resta da generalidade das ruínas: a essência e a impressão que provocam. Deste modo, a ruína não precisa de ser palpável, não precisa sequer de existir, passando a ser um sentimento apenas, uma emoção, um estado de espírito e uma filosofia.

Esta questão das ruínas artificiais serve, igualmente, de analogia do processo de construção da ruína em Ana Teresa Pereira. As ruínas em questão não são ruínas naturais, são criadas para um determinado efeito essencialmente estético, relacionado, portanto, com o sentimento. De igual modo, a ruína que Ana Teresa Pereira cria nas suas narrativas é pura ficção, pura construção literária, não existindo verdadeiramente. O que resta do ambiente de ruína criado pela autora é o seu carácter simbólico, a sua essência e o seu sentimento. De facto, o que se revela com mais intensidade na repetição incessante dos temas ao longo da obra da autora é a essência das coisas, a sua verdadeira natureza emocional, como teremos oportunidade de ver através da análise dos contos presentes no *corpus* de análise do trabalho. Tal como nos diz Anabela Sardo, na sua dissertação de mestrado intitulada *O Amor em Ana Teresa Pereira*, «na obra de Ana Teresa Pereira, só as emoções humanas fundamentais importam. (...) Os objectos, bem como os lugares, são, mais uma vez, reduzidos a alguns elementos primordiais: as flores, as telas, os livros, os *jeans* ou os vestidos compridos, algumas jóias, o vinho, o pão e o queijo (*cheddar*), a casa, o jardim, o estúdio, o quarto, a livraria...» (Sardo, 2001: 104). Assim, o que Ana Teresa Pereira nos traz com as suas narrativas fantásticas é essencialmente o sentimento de ruína, reproduzindo, ao longo das suas páginas, a emoção que certos ambientes causam e o modo como estes se reflectem no mundo das personagens, precipitando assim o sentimento decadente que reside no seu interior.

Deste modo, poderemos afirmar que, na obra de Ana Teresa Pereira, encontramos essencialmente reflexões de carácter ontológico sobre a ruína. Como exemplo disso, temos

os ambientes fantásticos e fantasmagóricos que dominam os sentimentos das personagens, infundindo medo e incerteza quanto à sua própria percepção da realidade, como podemos ver no conto «As Beladonas», o último texto de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b): «A cabina telefónica tinha a estranheza das coisas que não estão no local certo, que não obedecem a uma ordem qualquer sem a qual a vida se torna impossível, quase desesperada. No enorme adro da igreja onde não havia quaisquer sinais de presença humana, no crepúsculo vermelho, sangrento» (ACQES: 157). Deste modo, poderemos considerar que a relação de proximidade do ser humano com o fenómeno da ruína é semelhante à relação que as personagens de Ana Teresa Pereira têm com os elementos fantásticos e misteriosos do mundo que as rodeia e que elas absorvem de uma forma intensa.

Como vimos, do ponto de vista histórico, o fascínio pela ruína mantém-se sempre vivo, porque o que importa no fenómeno de decadência dos objectos é a interactividade este mantém com o ser humano, o qual identifica no processo de ruína uma relação afectiva com o seu próprio processo de finitude enquanto ser mortal. Como vemos, todos estes sentimentos e atitudes perante a ruína encontram-se presentes no mundo da arte, em especial na literatura, através da criação de cenários e ambientes que suscitam reflexões acerca da tragicidade e inevitabilidade da ruína de todo o ser,<sup>11</sup> o que nos leva a destacar a importância da imaginação enquanto elemento que permite ao ser humano reconstruir, mais ou menos fantasticamente, a ruína que se encontra perante o seu olhar. Em *El Esplendor de la Ruina*, Antoni Marí, num texto também ele intitulado «El esplendor de la ruina», reflecte acerca do papel que a imaginação desempenha no processo de identificação entre a ruína e o humano: «La ruina es testimonio de la soberbia de los hombres y de la fragilidad de la existencia, de la finitud del mundo, de la inconsciencia de la naturaleza y de la vanidad de todo. Pero es la imaginación la que reconstruye la ruina (...)» (Marí, 2005: 13). Essa reconstrução da ruína através do poder da imaginação está ao alcance do artista que, segundo Antoni Marí, se apropria esteticamente da realidade da ruína e a interpreta de acordo com a sua visão subjectiva do fenómeno: «Los registros del “ruinismo” se amplían para dar testimonio de unas posibilidades expresivas en la que interviene la subjectividad del artista, que combina elementos de la realidad con otros imaginarios» (Marí, 2005: 16).

---

<sup>11</sup> Como nos diz Rose Macaulay: «Literature and art are still ruin-grounded; still the bat flits» (Macaulay, 1966: 39).

No livro *A Cidade Fantasma* (Pereira, 1993), encontramos a descrição de um cenário de ruína fantasiado por Tom, inspirado pelo ambiente observado da janela do comboio, a caminho de Stormhouse,<sup>12</sup> nome de uma casa misteriosa, inscrita num livro de contos de Poe, o qual havia sido deixado numa livraria sombria, situada numa rua que «não estava ali na noite anterior» (Pereira, 1993: 13), por uma personagem igualmente misteriosa:

O comboio imobilizara-se outra vez. Lá fora piavam pássaros nocturnos e qualquer coisa chocou contra o vidro da janela.  
Sem saber porquê, Tom pensou em morcegos. Imaginou uma torre em ruínas, cheia de morcegos. O bater das asas, o calor que se desprendia dos corpos... E a lua, via-se a lua através de uma fenda na pedra...  
E o som de água... No fundo da torre havia água. Negra, suja. E plantas que subiam pelas paredes desfeitas. (*Ibid.*: 25)

Estamos, portanto, na presença de um cenário de ruína imaginado que contém todos os elementos que provocam um sentimento de mistério e espiritualidade sombria tão característico do tom das narrativas de Ana Teresa Pereira. Desta mesma descrição, extraímos pois o sentimento de ruína que ela mesma provoca, uma sensação de inevitável fragilidade e de medo irracional perante cenários que evocam tempos e espaços que pertencem ao mais instintivo do ser humano, sentimento esse que se compõe de contrários que se unem de forma inexplicável no seio do fenómeno de ruína. Antoni Marí fala-nos desse mesmo carácter paradoxal e ambivalente, afirmando que é essa mesma característica que nos causa, como afirma Diderot, «una dulce melancolía» (Apud Marí, 2005: 13): «Es tan enorme el cúmulo de ruina, que sólo podemos pensar en la historia como la acumulación de los desastres y las destrucciones que se han ido sucediendo hasta llegar a nosotros mismos» (Marí, 2005: 14). Esta mesma visão da realidade enquanto sucessão de desastres e destruições é veiculada em cada página dos livros de Ana Teresa Pereira, como nos dá conta a reacção da personagem feminina de «Pássaro quase mortal da alma» (Pereira, 2000) quando começou a ler os livros secretos que se encontravam na torre: «Embrenhou-se na leitura com a sensação de estar a atirar-se da torre para o rio, de estar a matar-se. Mas algo dentro de si sussurrou que não se tratava de morrer mas de

---

<sup>12</sup> Neste mesmo livro, a casa é descrita pela primeira vez da seguinte forma: «A casa tinha a realidade de uma gravura, de um pesadelo. As sombrias paredes de pedra, as duas torres circulares, o terraço, a nuvem negra demasiado baixa» (Pereira, 1993: 37).

renascer» (SEMAA: 130).

Como vemos, o carácter paradoxal dos sentimentos que a ruína provoca é muito semelhante ao sentimento que surge nas narrativas da autora e que desperta nas personagens de seus contos uma vontade de buscar incessantemente a redenção na unidade e na descoberta da verdadeira natureza das coisas (a coisa que as personagens são).<sup>13</sup> Deste modo, compreendemos que a autora repita obsessivamente os mesmo elementos, cenários, personagens e temáticas, pois fá-lo com a intenção de imitar a vida, sempre com a renovada esperança de renovação e redenção, reafirmando sempre a tragicidade da existência e a necessidade que as personagens têm de fugir à realidade caótica em que mergulham inevitavelmente as suas vidas. Nas narrativas da autora isto acontece num momento específico vida das personagens, geralmente por volta dos vinte e cinco anos de idade.<sup>14</sup>

Com o começo do século XX, assistimos a mudanças no modo como o ser humano se relaciona com o fenómeno da ruína. Existe, na era da modernidade, uma tendência crescente em pensar e em problematizar a sua existência, tornando-a interior e eminentemente simbólica. O que importa é a ruína que se forma no interior do sujeito e que vem de dentro para fora – são os sonhos, as paranóias e as alienações que nos trazem a

---

<sup>13</sup> Em *Quando Atravessares o Rio*, publicado em 2007, Tom fala com Katie a propósito da busca de redenção, associando-a à velhice (a procura de redenção no momento de ruína):

«- Que procuravas?

- Procurava a redenção...

- O que é a redenção?

- É só uma palavra... até que começamos a envelhecer. Então torna-se numa coisa muito importante, talvez a mais importante de todas» (Pereira, 2007: 31).

<sup>14</sup> Nos contos de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000) encontramos referências dispersas à idade da personagem feminina, que se reveste de um simbolismo muito próprio, relacionado com a descoberta da sua verdadeira natureza. No conto «Anamnese» encontramos a seguinte passagem: «Quando voltou para casa [do seu passeio entre as ruínas de uma casa] os seus passos eram arrastados, lentos, como se tivesse envelhecido. Pensou que tinha vinte e três anos, que aquelas mulheres [as quatro lápides de mulheres de diferentes épocas que tinha visto na casa] tinham morrido aos vinte e cinco... e que algo dentro de si conhecia o sentido daquela história. Mas não conseguia recordar, não conseguia recordar...» (SEMAA: 44). No conto «Flores para uma feiticeira», encontramos as seguintes referências: «(...) estava casado com Marisa há pouco mais de dois anos, quando descobriu que ela era uma feiticeira» (*Ibid.*: 57). Quando fala do momento em que a conheceu, Paulo afirma: «Tinha vinte e três anos e mal sabia ler e escrever» (*Ibid.*: 66). Em «Pássaro quase mortal da alma», a protagonista afirma: «Aprendera tanta coisa naqueles meses que lhe parecia ter envelhecido, ainda não tinha vinte e cinco anos mas algo dentro de si, talvez o sangue, trazia correntes de outros tempos, gritos de homens, gemidos de mulheres, risadas de criança, rugir de animais, languidez de plantas, indiferença de pedras, escuridão misturada com as águas, escuridão sem mais nada, vazio absoluto» (*Ibid.*: 99). O último conto do livro é uma espécie de tributo à escritora inglesa Iris Murdoch, uma das autoras preferidas de Ana Teresa Pereira e não se encontram nele referências à idade da personagem principal, de seu nome Iris, apenas sabemos que se casou com David, um «homem dois anos mais novo do que ela, assistente universitário» (*Ibid.*: 154) e que tinha escrito «sete livros em dez anos (dois deles já tinham sido publicados antes de casar)» (*Ibid.*: 148).

ruína da realidade. A ruína é objecto de estudos psicanalíticos e é considerada uma fuga à realidade e ao mundo material, tornando-se um fenómeno interior que coloca o Homem perante o fim do real e do humano e dá lugar primordial, como já acontecia, à imaginação e a uma perspectiva da realidade do ponto de vista simbólico, com significados e significações que ultrapassam o simples fascínio e o mero encanto pela ruína tal como acontecia nos séculos XVII e XVIII. Esta visão difere igualmente do ponto de vista Pós-Romântico do século XIX, responsável pela produção de excentricidades absurdas, criadas com o objectivo de amenizar e humanizar o ambiente essencialmente urbano e industrial da época, acabando, infelizmente, por desvirtuar os sentimentos genuínos que os Românticos nutriam pela natureza e pela ruína nos períodos anteriores. No século XX houve, portanto, uma mudança no que diz respeito ao sentimento relativamente à ruína, como nos faz notar Paul Zucker: «Those same ingredients, which were often genuinely moving in eighteenth-century paintings, soon lost all of their suggestive power» (Zucker, 1968: 248).

No entanto, e paradoxalmente, em termos de arte e arquitectura, o século XX caracteriza-se pela desvalorização da ruína em termos físicos, mostrando-nos a ânsia de destruir, reconstruir e restaurar: «we have lost the awareness of the patient, deliberate, and often beautiful wearing away of stone by time – the fascination of decay» (*Ibid.*: 249). Se, em termos de psicologia e psicanálise, a visão do século XX sobre a ruína adquiriu uma abordagem virada para o interior do ser humano, que veio aproximar o conceito de ruína de interpretações psicologistas cujo objectivo era estudar, elucidar e vasculhar as motivações, medos e sonhos do ser humano, em termos físicos, a par com o desvanecimento do culto e do fascínio pela beleza estética da decadência, assistimos a uma desvalorização dos edifícios e objectos em ruínas numa tentativa de fazer voltar o tempo atrás na vontade desmesurada de reconstruir a beleza de outrora, talvez num medo inconsciente de encarar os derradeiros momentos da existência com o respeito que merecem, tal como os antigos faziam. No entanto, não é só com o fenómeno da ruína que isso acontece no século XX, mas sim com toda a realidade, como se o homem moderno tivesse um medo terrível de encarar a morte com a naturalidade com que deve ser encarada, fazendo então tudo para a combater e desafiar.

Esse medo que surge do conflito interior no ser humano característico da modernidade encontram-se igualmente presentes em Ana Teresa Pereira, pelo que as suas narrativas reflectem, em termos essenciais, o que acontece relativamente ao fenómeno de ruína no século XX: a ruína interioriza-se e, na sua essência, representa o caos. Isto mesmo refere Tom de *Num Lugar Solitário* (Pereira, 1996), comparando a sua vida com a de Patrícia, sua psiquiatra: «Mas nela tudo era controlado, os movimentos, a forma de pensar, enquanto nele tudo estava ainda em estado selvagem, em turbilhão. Nele tudo era caos. Fragmentos. Nela havia unidade... ou seria só aparência?» (Pereira, 1996: 17). No que diz respeito aos ambientes criados pela autora nas suas narrativas, existe claramente uma aproximação aos principais cenários e motivações de inspiração romântica e gótica própria das narrativas de alguns autores que povoam as linhas condutoras dos seus contos, tais como Edgar Allan Poe, Dante Gabriel Rossetti, Henry James e Iris Murdoch.<sup>15</sup> Poderemos afirmar, portanto, que existe, na obra de Ana Teresa Pereira, uma mistura entre estas duas formas de encarar a ruína, características de dois períodos históricos distintos e de mentalidades e filosofias diferentes perante a mortalidade e a existência. Poder-se-á afirmar que a autora se aproxima da época Romântica e Gótica, mais especificamente, no que diz respeito à ruína física, com a criação de ambientes e cenários que envolvem a narrativa num tom fantástico de ruína. Deste modo, são os cenários de inspiração gótica que dão corpo literário aos conflitos e rupturas interiores das personagens de Ana Teresa Pereira, numa abordagem psicologista que a autora faz dos desejos e angústias que motivam as personagens dos seus contos, dando-nos assim conta da sua ruína interior.

Nesse sentido, as narrativas povoadas de caminhos alternativos à realidade, através da presença mágica de existências eternas e retornos sensíveis ao início primeiro das coisas e dos seres, são de inspiração eminentemente gótica (note-se a presença constante das figuras do anjo maldito de Tom e das feiticeiras esquecidas como Marisa, Carla ou Iris). O

---

<sup>15</sup> A respeito da influência de Rossetti, iremos no segundo capítulo do trabalho verificar a sua grande influência nos textos da autora, analisando alguns dos quadros e poemas deste Pré-Rafaelita que são amplamente referidos por Ana Teresa Pereira; a referência a Iris Murdoch é também muito evidente, principalmente em *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), particularmente nas epígrafes dos contos presentes no livro e ainda na escolha do nome Iris para a protagonista do conto que dá nome ao livro, o qual, aliás, «teve origem no livro *Elegy for Iris* de John Bayley» (SEMAA: 188), como nos dá conta a autora no final do livro. Segundo Anabela Sardo, este mesmo livro «apresenta-se como uma espécie de *homenagem* a esta autora [Iris Murdoch], uma verdadeira declaração da mais profunda admiração de Ana Teresa Pereira a uma das escritoras que ela mais ama» (Sardo, 2001: 73).



modo como a autora envolve toda essa reflexão é, como temos visto, feito através da criação de ambientes de inspiração gótica, que é uma das singularidades do seu estilo e que a torna numa escritora com um espaço muito próprio na literatura portuguesa. Essas inquietações interiores do ser humano são, portanto, transmitidas com recurso a imagens de ruína física inspiradas em ambientes de castelos abandonados, casas semi-arruinadas e através da existência de personagens com características de fantasma, vampiro, anjo e demónio que contaminam o próprio universo interior das personagens, fazendo-as revelar todos os seus segredos e toda a sua verdadeira natureza. Isto acontece, por exemplo, no conto «As Asas», presente em *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), em que Aramiel,<sup>16</sup> habitante de um casa distante e de aspecto misterioso, promete revelar a Carla todos os segredos.<sup>17</sup>

Em meados do século XX, John Piper pintou um quadro intitulado *A Ruined House* (1941), cujo ambiente é afirmadamente nihilista e pessimista, indicando que não há esperança na ruína. Em Ana Teresa Pereira, por muito negras que sejam as imagens, há sempre a ilusão da esperança que chega com pequenos momentos de claridade ao longo da narrativa, ainda que essa seja efémera e passageira, porque, como já vimos, a ruína é inevitável. O exemplo mais perfeito desse mesmo sentimento de esperança, constantemente renovado e constantemente quebrado, é o sentimento de «obscura felicidade» (ACQES: 138) que Tom sente no conto «O Prisioneiro». Neste conto, a esperança e a felicidade são sempre renovadas com a chegada de imagens da sua eterna amada Marisa (a sua filha, a sua neta e assim por diante), que ele sabe que nunca poderá ter, assim como ela nunca poderá ter o jardim no Inverno:

No ano seguinte, quando ela voltou, acompanhava-a um homem. Marisa casara.  
Tom sentiu que a terra deslizava debaixo dele, que ia afundar-se. Mas ao mesmo tempo algo parecido com a felicidade...  
Ele não poderia tê-la, como ela não poderia ter o jardim no Inverno. Estava tudo certo. Só um lado

---

<sup>16</sup> Significativamente, esta personagem adquire o nome de um servo de Sasquiel, anjo das 5 da manhã, segundo a terceira parte do livro de “demonologia” *The Lesser Key of Solomon*, escrito por um anónimo do século XVII, intitulado *Ars Paulina* e que nos fala, na sua primeira parte, dos vários anjos das diferentes horas do dia.

<sup>17</sup> No segundo capítulo do presente trabalho iremos olhar para o modo como a ruína física é trabalhada em Ana Teresa Pereira e teremos a oportunidade de analisar com maior pormenor este mesmo conto, um dos mais intensamente fantásticos e misteriosos da autora.

das coisas nos pertence. (*Ibid.*: 137)<sup>18</sup>

De uma felicidade inquietante são também as imagens finais de *Num Lugar Solitário* (Pereira, 1996), quando Pat afirma:

Fosse como fosse, amava-o.  
Talvez por isso, daquela vez forçara o livro a ter um final feliz.  
Mesmo que tivesse de destruir o mundo todo à sua volta, queria que ficassem juntos.  
(Pereira, 1996: 171)

Tudo isto acontece de forma violenta e trágica, não poderia acontecer de outra forma em Ana Teresa Pereira. Aquilo que a autora escreve tem sempre, paradoxalmente, um sinal dessa «obscura felicidade» (ACQES: 138),<sup>19</sup> apesar de afirmar:

Quando finalmente terminava o livro, olhava em volta e só via ruínas...  
E... o pior de tudo... Tom estava estilhaçado. Mesmo atrás da sua muralha... estava quase destruído.  
Já não era claro quem começara o quê. Ele com a sua obsessão pelo trabalho, ela como o seu amor pelos fantasmas...  
Tudo estava em ruínas. (Pereira, 1996: 170)

Esse é o conflito com o qual as personagens da autora se debatem interiormente: a profunda incerteza, apesar da secreta esperança de mudança e de felicidade, pois a vida brota sempre, mesmo debaixo da desolação dos escombros de uma ruína. Essa mesma incerteza quanto à definição de felicidade é-nos dada pela personagem feminina do conto «Pássaro quase mortal da alma» quando diz: «Aquilo não era felicidade, era outra coisa, sentia-se plena, e vazia, era o mesmo, sentia que o seu corpo estava dentro de um ovo, inseparável de tudo o resto, e o seu corpo era também aquilo que nela não era corpo» (SEMAA: 139). Deste modo, o que a personagem sente e não consegue definir com exactidão acaba por ser um misto de unidade e quebra, materialidade e espiritualidade, tal como o próprio fenómeno ruinoso, que provoca emoções e sentimentos ambivalentes e contraditórios: «E tudo o que ela era não tinha grande consistência, esbatia-se no resto, o

---

<sup>18</sup> Esta mesma citação será retomada no segundo capítulo do trabalho, quando analisarmos mais pormenorizadamente o significado da frase «só um lado das coisas nos pertence» (ACQES: 137).

<sup>19</sup> O sentimento de felicidade é, como temos visto, sempre receoso, como afirma Patrícia em *A Última História*: «Se não pensar, nada de mau poderá acontecer – disse baixinho (...) Tenho medo de sentir-me tão feliz» (Pereira, 1991: 109). Do mesmo modo, encontramos várias vezes a ideia de que as personagens teriam sentido, em algum ponto da sua vida, «algo parecido com a felicidade» (ANMEA: 28), como vimos anteriormente no conto «O Prisioneiro», de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), e como afirma Tom do conto «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), quando se refere à casa que herdara e que ia habitar com Marisa.

mundo passava por ela como se não estivesse ali, como um sopro... e não havia distância porque não havia separação, só a unidade, a presença absoluta» (*Ibid.*: 139).

Como vimos, a experiência da ruína muda consoante a época em que nos encontremos, o que faz com que o Homem encare o fenómeno da ruína de modos diferentes ao longo da História. Tal facto é referido por Paul Zucker em *Fascination of Decay* (Zucker, 1968), quando este afirma que o conceito de ruína está dependente da individualidade de quem observa o fenómeno, individualidade essa que é o conjunto de todas as atitudes intelectuais e culturais de cada indivíduo. A visão que o Homem tem da ruína é, portanto, um produto do tempo e das atitudes e valores de uma determinada era. Para definir este ponto de vista, Zucker recupera um tema difundido por Hegel, que é usado para caracterizar o conjunto de conceitos e valores de um dado período histórico, o termo alemão *Zeitgeist* (o espírito do tempo): «(...) the changing concept of the ruin is based not only on its objective appearance, but is equally dependent on the individuality of the beholder. His reaction will reflect his emotional attitudes, his cultural and intellectual level; but, even more, the prevalent concepts of his time: the “Zeitgeist”» (Zucker, 1968: 2). A partir desta abordagem inicial, poderemos concluir que a ruína é algo de profundamente ambivalente e aberto a diversas interpretações e sentimentos. Essa característica ir-nos-á permitir definir a natureza da ruína e irá ser determinante para a caracterização da relação que a escrita de Ana Teresa Pereira estabelece com este fenómeno. A ruína é, portanto, pela sua natureza, algo de ambivalente e que encerra em si uma pluralidade de contrários, tal como acontece nas narrativas de Ana Teresa Pereira que iremos analisar posteriormente. Significativamente, Paul Zucker utiliza a expressão «the image of the ruin» (*Ibid.*: 2), porque é disso mesmo que se trata, de visões de ruína, de representações. É também de imagens e representações de cenas de ruína que se alimenta a narrativa de Ana Teresa Pereira, cristalizando a essência de cada momento numa eterna encenação do conflito milenar contra a inexorabilidade do tempo, objectivo real e concreto de toda a obra de arte. No entanto, como iremos ver no capítulo seguinte, a ruína é a corporização, a materialização desse mesmo objecto, sem intermediários – é a verdadeira arte, mediadora e criadora do conflito, colocando-se, assim, no verdadeiro centro, no local que existe no coração e no desejo profundo de cada uma das personagens, desejo esse que

se vai tornando, ao longo da narrativa, consciência dessa mesma impossibilidade.

### 3. A ruína: um espaço intermédio

Na ruína, o espaço não é fechado, abre-se ao mundo e todo um mundo de possibilidades é criado perante o nosso olhar. No momento de degradação dos objectos, a forma dá lugar à essência e a verdade dos materiais encontra-se finalmente exposta, aproximando-se lentamente do seu início, do momento antes do nascimento da materialidade – a tal «massa amorfa» (ACQUES: 17) de que nos fala a protagonista de «Forget-me-not» (Pereira, 1997b). Na ruína, os objectos não cumprem mais a função para que foram criados, encontram-se abandonados, perdidos no imenso espaço que se abriu diante de si: escadas que não levam a lugar algum, espelhos quebrados que não reflectem nenhum rosto, vasos escaqueirados que não têm nenhuma flor, compartimentos em que já não habita nenhum ser humano, invadidos agora por toda a espécie indiferenciada de animais que encontram nos espaços vazios um sombrio refúgio, junto das ervas e plantas que crescem livremente entre os escombros. Neste ambiente de ruína, os objectos, misturados com a natureza que invade o local, provocam sensações que avivam a memória e a imaginação. Subitamente, uma pluralidade de experiências se eleva dos escombros, eivada do próprio poder criativo do ser humano. A ruína é, em certo sentido, algo semelhante à vida e ao fascínio que nos causa a sua imprevisibilidade. Através desse nosso fascínio, a ruína vive, anima-se de um espírito subitamente desperto, que nos torna tão profundos como os pedaços de pedra destrocada que observamos com tanto interesse. Deste modo, a ruína fascina-nos porque deixa de estar sob o nosso controlo a partir do momento em que segue o seu curso natural rumo a uma decadência inevitável, semelhante à nossa: «The creature who lives by form and control is revived for a moment by sensing the matter beneath all form, beyond all control» (Ginsberg, 2004: 2).

Como vimos, existe na autora madeirense uma predilecção por estes ambientes de inspiração Gótica que preenchem o cenário que nos é apresentado nos seus contos, como casas abandonadas, jardins esquecidos e baías longínquas. Estes elementos desempenham um papel muito importante na criação do ambiente de ruína e surpreendem pela sua vitalidade. A esse respeito, Ginsberg afirma: «We are brought to the innovative fecundity. We encounter what we would not have looked for» (*Ibid.*: 1). Essa “fecundidade

inovadora” que presenciamos numa ruína é-nos dada por acção da natureza que, ao invadir os espaços deixados a descoberto, se torna responsável pelo equilíbrio estético da própria ruína, fazendo com que nesse espaço a vida renasça, através dos espaços verdes que se vão adensando no meio dos escombros, através do musgo, das ervas e dos animais que invadem o espaço de uma construção humana, antiga e abandonada. Do mesmo modo como o homem agiu sobre a pedra para criar algo seu, também, no momento da ruína, a natureza parece reclamar o que é dela, transformando os objectos numa obra sua. Este processo de nascimento-crescimento-ruína é um processo que se repete incessantemente e que a autora procura reflectir nas suas narrativas, quer através da «compulsão à repetição» (Pereira, 2008b: 10) característica da sua escrita, quer pela natureza dos enredos das suas histórias, que têm uma relação violenta e transcendente com a natureza e os fenómenos naturais. Na capa de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), encontramos uma alusão clara a esse mesmo processo vital, através do retrato da deusa Proserpina<sup>20</sup> realizado pelo Pré-Rafaelita Dante Gabriel Rossetti.

Em *The Aesthetics of Ruins* (Ginsberg, 2004), num capítulo consagrado à ruína enquanto símbolo, o autor afirma: «Permanence and perfection are pronounced by the green gesture. The ruin, we perceive, is valuable, frozen outside of time, held still by its flawless grounds. The value placed upon it has suspended its destruction» (Ginsberg, 2004: 145). Nesta passagem importa ter em conta vários aspectos: a acção da natureza sobre a ruína é encarada como o gesto que acentua a perfeição permanente do lugar da ruína, que se encontra suspensa no tempo, suspensa também do momento final de destruição pelo facto de a contemplarmos e admirarmos na sua perfeita incompletude; deste modo, a ruína ganha um simbolismo que parece ser contraditório com a sua característica de objecto

---

<sup>20</sup> Se mergulharmos na mitologia e na origem etimológica da palavra, veremos como a escolha da figura foi propositada e o quanto essa escolha implica se analisada à luz do universo de Ana Teresa Pereira, em especial à luz da temática da ruína e da sua ligação com a natureza. O nome da deusa vem do verbo latino “proserpere”, que significa “emergir”. A deusa Proserpina representa portanto o triângulo “vida-morte-renascimento”, tal como a ruína, que já foi vida, é morte e renasce através da memória, tornando-se repetição: «“I have been here before”» (ACQES: 15). Segundo o mito, também chamado mito da Primavera, Proserpina fora raptada por Plutão, rei de Hades, que a levou para o submundo. Devido aos pedidos insistentes de sua mãe, Plutão concedeu liberdade a Proserpina. No entanto, como esta tinha comido algumas sementes de romã de Hades (seis ou quatro, segundo as diferentes versões do mito), a deusa teria que voltar para o Reino dos Mortos durante seis meses (ou quatro, numa das versões), tempo que corresponde ao período de Inverno na Terra. Durante o resto do tempo, Plutão permitia que Proserpina regressasse ao mundo dos vivos, tempo esse que correspondia à estação da vida e do nascimento, a Primavera. A deusa vivia portanto numa eterna ânsia e desejo íntimo que as trevas deixassem de existir, para se libertar da maldição (que foi originada pelo desejo de, neste caso, comer as sementes da romã).

incompleto: o dom da perfeição. Os elementos da natureza que a invadem criam, então, um novo objecto, de características estéticas únicas. Logo, poderemos dizer, também, que este objecto incompleto é perfeito na sua unidade e especificidade, adquirindo uma surpreendente vitalidade que lhe dá um sentido estético diferente. Isso mesmo afirma Ginsberg a respeito da ruína como experiência estética:

The soul of the ruin is organic *vitality*, not dull decay. The ruin comes alive. It quickens the visitor's grasp of Being. The ruin has innerness that presses outward. It is personable and has character. The ruin expresses its vitality by entering symbiotically with site and nature. (*Ibid.*: 157)

Vimos no capítulo anterior que as manifestações e os sentimentos provocados pela ruína inspiraram e continuam a inspirar diversas formas de arte ao longo História. Tendo em conta esta apropriação artística da ruína, poderíamos afirmar que o fenómeno se torna também ele artístico, já que cria, em quem o contempla, fascínio e admiração, suscitando, tal como a arte, os mais variados sentimentos e despertando as mais profundas emoções. No entanto, a questão torna-se bem mais complexa, pois o fenómeno da ruína é de uma natureza conceptual intermédia, quer em relação às manifestações artísticas, porque não adquire um sentido estético semelhante a uma obra de arte criada pelo Homem, quer em relação às manifestações naturais, pois não faz ainda completamente parte da natureza que a rodeia. Esse mesmo carácter intermédio é referido por Paul Zucker:

Devastated by time or by willful destruction, incomplete as they are, ruins represent a combination of created, man-made forms and organic nature. They can no longer be considered genuine works of art, since the original intention of the builder has been more or less lost. Nor can they be taken as an outgrowth of nature, since man-made elements continue to exist as a basis for that which has been contributed or taken away by Time, in its vindictiveness toward human creations. (Zucker, 1968: 3)

Desta forma, poderemos afirmar que a ruína e a natureza estabelecem entre si uma intimidade bastante peculiar, contribuindo para o sentido estético do ambiente que emana de um edifício arruinado e invadido pelas forças da natureza nos momentos de maior solidão e isolamento. Essa intimidade é possível na ruína, pois o seu espaço aberto suscita, como vimos, uma multiplicidade de reacções e sentimentos, integrando uma pluralidade de contrários, numa experiência que Ginsberg apelida de «experience of surprising unity» (Ginsberg, 2004: 155). A respeito desta pluralidade de realidades, diz-nos ainda

Ginsberg: «The ruin reforms itself into a plurality of unities, some at the material level, others at the formal, still others at the functional» (*Ibid.*: 156). Com efeito, a união entre o interior e o exterior que acontece na ruína permite-nos identificar características de duplicidade espacial: o que antes era apenas interior, deixou de ser definido e confinado ao mesmo espaço, passando a estar em permanente contacto com o mundo exterior. Portanto, na ruína não existe distinção entre o que se encontra do lado de dentro e do lado de fora, pois o espaço interior ruiu e abriu-se ao exterior, misturando-se com ele e fazendo com que a ruína seja um espaço fisicamente intermédio, que combina exterioridade e interioridade, no qual o interior é um prolongamento do exterior e vice-versa. Este jogo antitético de ausência-presença e verticalidade-horizontalidade vai criar a estética única da ruína e assim aproximá-la da arte, colocando-a, no entanto, sempre num lugar intermédio. Como nos diz Paul Zucker, em *Fascination of Decay*, «ruins exist in this sphere between Art and Nature» (Zucker, 1968: 3). A magia da arte faz renascer objectos e fenómenos com novas dimensões, dando-lhes vida, perpetuando a própria existência, a própria realidade, no seio da fantasia, da criação pura. Ginsberg diz-nos: «The ruin invites revisiting, as do the great works of art, because its aesthetic nature is re-identifiable» (Ginsberg, 2004: 48). Essa é, pois, a natureza estética da ruína que, tal como uma obra de arte, é passível de ser revisitada e “re-experienciada”<sup>21</sup> vezes sem conta, sempre com um sentimento ambíguo de pertença a este e a outro mundo, tal como o que acontece com as grandes obras de arte, que existem entre a esfera da criação humana e a genialidade da inspiração e imaginação, e nos tocam pela sua capacidade de moldar a vida tal como a conhecemos, aspirando ao conhecimento do sentido da eternidade.

No que diz respeito à relação entre a obra de arte e a natureza, Moritz afirma: «“Qualquer obra de arte bela é, mais ou menos, uma marca do grande todo da natureza que nos envolve, ela também; ela também deve ser considerada como um *todo existindo por si mesmo* que, como a grande natureza, *tem o seu fim em si mesma*, e existe por si”» (Apud Todorov, 1979: 166). Sendo a ruína um fenómeno que se forma através da íntima relação com os elementos naturais, que por sua vez transformam o incompleto num fenómeno

---

<sup>21</sup> Termo livremente traduzido do termo inglês «re-experiencing», referido por Ginsberg em *The Aesthetics of Ruins*: «The experience of ruin is a re-experiencing. The ruin changes the order of its unities. They emerge and dissolve in our presence» (Ginsberg, 2004: 158).



detentor de um sentido estético próprio, poderemos considerá-lo igualmente uma espécie de objecto artístico da própria natureza, o qual, tal como a obra de arte e os elementos da natureza, constitui um fim em si mesmo (diferente da finalidade e utilidade para que foi criado originalmente). O sentido estético está portanto relacionado com o sentido ou funcionalidade dados a determinado objecto. A este respeito, afirma Winckelmann que «“o objectivo da verdadeira arte não é a imitação da natureza, mas a criação da beleza”» (*Ibid.*: 166). Se consideramos, como afirma Schlegel, que «o belo é uma representação simbólica do infinito» (*Ibid.*: 203), poderemos afirmar que é dessa categoria suspensa e transcendental que faz parte o fenómeno da ruína enquanto objecto dotado de sentido estético.

No entanto, a ruína ainda possui características materiais que a ligam à funcionalidade anterior ao seu processo de deterioração física, mantendo assim uma ligação especial com o mundo real. Relativamente à ligação entre material e espiritual na obra de arte, Todorov afirma: «A coerência interna, como característica da obra de arte, é válida para todos os estratos que a constituem, e portanto também para os seus aspectos espiritual e material, o seu conteúdo e a sua forma. Mas forma e conteúdo, matéria e espírito são contrários» (Todorov, 1979: 167-168). Deste modo, Todorov caracteriza a obra de arte como «a fusão dos contrários, a síntese dos opostos» (*Ibid.*: 168), constituindo-se a obra de arte como algo intermédio, que condensa em si o espiritual e o material, podendo considerar-se como mediadora de contrários. O mesmo acontece com o espaço da ruína, que combina uma realidade material ambígua e intermédia com um sentimento de nostalgia que se intensifica com o poder de imaginação do sujeito, o qual, perante a tela viva da ruína, cria imagens poderosas e fantásticas de um espaço e um tempo distantes.

É através da acção da natureza sobre as formas incompletas do objecto em ruínas que nasce um fenómeno estético de natureza distinta, quer da mera construção humana, quer da obra de arte criada pelo Homem. Neste sentido, poder-se-á dizer que a ruína é a obra de arte criada pela própria natureza, em que o objecto em ruínas se torna despidido de função essencial e funcionalidade puramente material e passa a revelar uma preocupação e um sentido estéticos que o aproximam da criação artística, mas já não exclusivamente humana. A incompletude do objecto, complementada pela presença verde da natureza, faz

com que a ruína se torne um meio-termo entre físico e espiritual, entre forma e conteúdo. A ruína, enquanto obra de arte da natureza, faz, portanto, uso da decadência do objecto, apropriando-se da sua materialidade para o moldar naturalmente e incluí-lo na tela natural que o rodeia, sem intervenção directa da acção humana, apresentando-se como obra de arte natural e originando uma nova estética, diferenciada de tudo o resto. Livre de forma, de função e intenção, a ruína cria para si um novo significado, significando igualmente algo de diferente para quem a contempla. É a mistura perfeita entre a incompletude da forma (a materialidade incompleta) e a essência que advém dessa mesma imperfeição material que lhe confere o sentido estético próprio das obras de arte: «The ruin is free to create itself in aesthetic appreciation, matter free of form, form free of function, function free of purpose» (Ginsberg, 2004: 157).

Face a estas características, poder-se-á reforçar a ideia de que a ruína inaugura um espaço único e intermédio no seio de todas as dualidades que se encontram presentes na natureza e na arte, constituindo uma experiência estética única, na qual interagem três elementos: a arte, a funcionalidade e a natureza. No entanto, apesar da unidade surgir na ruína de forma algo inesperada aos olhos de quem a observa, todo o processo de interacção entre os diferentes elementos é absolutamente natural e íntima, o que leva Ginsberg a considerá-la, acima de tudo, uma “obra de vida”: «Aesthetic enjoyment increases, because the ruin does not pretend to be a work of art. It is a work of life, Being-in-process» (*Ibid.*: 157).

A ruína estabelece, assim, uma unidade distinta, em estreita relação com a natureza, completando-a esteticamente. No entanto, o processo pode igualmente ser revertido, como lembra ainda Ginsberg: «The ruin proposes a unity between its stones and the stones of the earth, between its flourishing wild forms and the forms of wildflowers. (...) The ruin refreshes the earth, rescuing it from solitude and neglect» (*Ibid.*: 158-159). Este mesmo autor, no capítulo intitulado «The Ruin as Aesthetic Experience», de *The Aesthetics of Ruins* (Ginsberg, 2004), refere o elemento da unidade como fundamental para a experiência estética. Esse elemento é experienciado de forma distinta na ruína, pois, como já foi referido, esta cria várias unidades, que são os pedaços fragmentados de um todo anterior ao processo de decadência física do objecto. Essa fragmentação e pluralidade

existem também nos ambientes físicos descritos por Ana Teresa Pereira, nomeadamente através da presença de inúmeros gatos, pássaros e flores nos jardins imensos que existem nos lugares que as personagens habitam. Estes elementos são mesmo referidos por Rui Magalhães como «símbolos da multiplicidade e do que isso pode ter de aterrador para a unidade do sujeito» (Magalhães, 1999: 118). Deste modo, compreende-se que o ambiente de natureza fragmentária que rodeia as personagens as afecte interiormente de forma ruínosa. Esses elementos são ainda considerados por Rui Magalhães como «símbolos de totalidade e continuidade» (*Ibid.*: 119) que partilham uma «pluralidade que é una» (*Ibid.*: 119), da qual as personagens se sentem, em diversos momentos, excluídas.<sup>22</sup> Essa mesma pluralidade de unidades permite que estes elementos se aproximem da essência das coisas, do mesmo modo que, numa ruína, os pedaços incompletos e esquecidos se transformam num fenómeno detentor de unidade cósmica que une o material e o espiritual, o humano e o transcendental.

Como tivemos oportunidade de referir anteriormente, é a unidade desses mesmos fragmentos contrários na experiência de ruína que lhe dá o cunho estético intermédio entre construção meramente funcional, obra de arte e natureza. A ruína tornada arte fala-nos intimamente e provoca em nós um sentimento de unidade com a essência da existência, com a sua verdadeira natureza fatal e inevitável. Acerca do poder criador da arte, Ginsberg afirma: «Art heals the wounds of the soul suffered in a world of fragmentation, incompleteness and disharmony» (Ginsberg, 2004: 162). Contrariamente a esta capacidade de curar as fendas e as feridas do mundo real, a ruína, enquanto experiência estética, chama-nos a atenção para esse mesmo caos, lembra-nos essas mesmas fendas de uma forma nua e crua, sempre com o distanciamento e a transcendência próprios de um objecto artístico, demonstrando o quão rica pode ser essa mesma experiência estética.

---

<sup>22</sup> Esse mesmos sentimentos de solidão e de não-pertença são referidos em *Num Lugar Solitário*: «Uma serena ameaça a florava a superfície das ondas. Teve a sensação de estar desligada, de não pertencer ali. Ou talvez fosse o medo. O eterno medo de ligar-se. Compreendeu que o mar se ligava às pedras, às plantas, às montanhas, ao céu sem estrelas. Mesmo os gatos e os cães pertenciam. Só ela estava de fora.» (Pereira, 1996: 140)

## CAPÍTULO II

### Ana Teresa Pereira: os lugares da ruína

#### 1. Interior e exterior: os lugares da ruína

As narrativas de Ana Teresa Pereira iniciam-se, na maior parte das vezes, com a mudança para uma casa que parece ter sobre as personagens um efeito mágico, como se elas depositassem todas as suas esperanças naquele mesmo edifício, antigo e abandonado. Disso mesmo é exemplo o efeito que a casa provoca em Carla, protagonista feminina do conto «Anamnese»:

A jovem deu a volta à casa, espreitando pelas janelas o interior mergulhado na sombra. Havia um ritmo lento, leve, nos seus passos, que dava a impressão de que ela estava em transe. Mas Daniel apenas tinha consciência da sua figura delgada, dos seus gestos que amava, e deixou-se ficar à espera quando ela desapareceu num dos lados. Voltou daí a pouco, os passos mais arrastados, e sentou-se nos degraus do alpendre. (SEMAA: 14)

Existe, como vemos, logo desde o primeiro momento, uma ligação muito forte e muito especial entre a casa e as personagens. Segundo Anabela Sardo, este e outros lugares, como a biblioteca, o quarto ou o jardim, «ressurgem envoltos numa espécie de magia e aparecem estreitamente relacionados com as personagens que se caracterizam pela excepcionalidade e pelo inusitado» (Sardo, 2001: 75). As casas que as personagens vão habitar ligam-se a elas de uma forma quase visceral, como se fizessem parte do mesmo corpo. Essa ligação faz com que se Carla sinta «como se estivesse estado neste lugar antes» (SEMAA: 14).<sup>23</sup> Essas impressões que causam os lugares e as coisas ligam-se à própria experiência e vivência das personagens, que é de uma «realidade feita de

---

<sup>23</sup> Esta frase de Carla faz alusão a um verso do Pré-Rafaelita Dante Gabriel Rossetti, «I've been here before», do poema “Sudden Light”, que a autora transcreve em *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a), no conto que dá nome ao livro, e em contos presentes em *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), como «Forget-me-not» e «Retrato de Jennie». A influência deste e de outros Pré-Rafaelitas encontra-se inclusivamente presente na escolha dos quadros que figuram nas capas de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), da autoria de Dante Gabriel Rossetti, e de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), da autoria de John William Waterhouse. Todas estas referências e influências serão analisadas mais pormenorizadamente no capítulo seguinte do presente trabalho.

livros» (Pereira, 1989: 22), como afirma Rita em *Matar a Imagem* (Pereira, 1989).<sup>24</sup> Também no parágrafo inaugural de «Anamnese» (Pereira, 2000), encontramos uma sensação de reconhecimento que se liga à vivência da personagem principal: «No momento em que viu a casa, Carla teve a impressão de reconhecê-la. Como uma casa que se viu numa gravura de um livro, num sonho, ou num quadro pequeno na semiescuridão de um museu. Há muito tempo» (SEMAA: 13).<sup>25</sup> Em muitos outros momentos, esta mesma ideia e, por vezes, estas mesmas palavras, se repetem, como por exemplo no conto «O anjo esquecido»:

Algumas vezes na vida sentira que estava num lugar que existia dentro de si mesmo. Numa praça de Florença, numa catedral em Roma, numa casa de campo de uma novela de Henry James, na casa de praia dos livros de Iris Murdoch.

E agora estava a acontecer outra vez. Aquele local era familiar porque existia também dentro de si. Como a livraria dos sonhos. Ou como (só pensaria nisso mais tarde) a torre de pedra. (ANMEA: 17)

A torre de pedra a que Tom se refere era uma imagem que surgia nos seus sonhos, «um local nocturno, de um outro mundo» (*Ibid.*: 15), onde estivera «muitas vezes, ao longo dos anos, sempre com aquela sensação de reconhecimento» (*Ibid.*: 15) e que, recentemente, no momento em que viera habitar «a velha casa de pedra, quase submersa no jardim imenso, inimaginável» (*Ibid.*: 16), fora trazida «para a vida acordada» (*Ibid.*: 15). Desta forma, a impressão de reconhecer os lugares que escolhem para habitar reveste-se de uma forte dimensão de irrealidade que se liga a algo longínquo, como um sonho, tal como ilustra ainda esta passagem do conto «O teu lugar no meu corpo»:

E tinha sempre a mesma impressão de irrealidade ao encontrar aquele lugar esquecido, o jardim mergulhado nas primeiras sombras, a casa onde aparentemente não vivia ninguém.

Um castelo assombrado.

E então ia procurá-la... como num sonho (...). (ACQES: 149)

Em relação a esta passagem, importa referir que existem, em vários momentos das

---

<sup>24</sup> Ainda em *Matar a Imagem* (Pereira, 1989), Rita refere: «Na vida a lógica literária é mais forte» (Pereira, 1989: 158). Também em *A Última História* (Pereira, 1991), Patrícia afirma: «Em qualquer parte há livros que não chegaremos a ler, homens que serão sempre desconhecidos. Em qualquer parte a realidade é uma ficção» (Pereira, 1991: 18). Esta sua relação com a escrita tem características de ruína que iremos verificar mais adiante no presente capítulo, quando procedermos a uma análise mais cuidada da interligação entre realidade, escrita e ficção.

<sup>25</sup> Esta mesma passagem do conto «Anamnese» (Pereira, 2000) irá ser analisada mais pormenorizadamente no presente capítulo, aquando da análise da questão do tempo em Ana Teresa Pereira.

narrativas de Ana Teresa Pereira, paralelamente à imagem da casa, as imagens do castelo e da torre que acentuam o carácter onírico e irreal dos lugares presentes nas suas narrativas e que ajudam a compor aquilo que Anabela Sardo apelida de «“geografia interior”» (Sardo, 2001: 124), fazendo uso de uma passagem de *Num Lugar Solitário* (Pereira, 1996), a propósito de um desenho de Goya, que a personagem descobre ter existência real: «Sempre imaginei que aquele lugar não existia... que fazia parte da sua geografia interior» (Pereira, 1996: 120). Para além disso, lugares de sonho como o castelo e a torre representam o universo dos contos de fadas, que se encontra sempre presente nas histórias da autora, como no conto «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), quando se fala repetidamente dos contos *A Rainha da Neve* e *Thumbelina* (em português, *A Polegarzinha*), ambos de Hans Christian Andersen:

- ... inventava o jardim, os canteiros, os caminhos, os desenhos. Em criança gostava muito dos contos de Andersen, dizia que era Thumbelina e tinha nascido de uma flor.
- Sim.
- Era também a menina dos fósforos... a pequena sereia... e quando crescesse iria procurar o seu Kay, prisioneiro da Rainha da Neve... (ANMEA: 36)

No conto «O Teu Lugar No Meu Corpo», presente no segundo grupo de textos de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), significativamente intitulado *Fairy Tales*, encontramos passagens que nos dão conta da importância do universo dos contos de fadas, a começar pela forma como Tom descreve a personagem feminina: «Sim, era uma figura de contos de fadas. Dissera-lhe na entrevista que não era uma intelectual mas uma bruxa. Na realidade, era uma princesa encantada de longos cabelos soltos, ou um duende de *jeans* e cabelo preso numa trança que podia afundar-se na terra ou nos tanques de um instante para o outro» (ACQES: 148).<sup>26</sup> A referência às tranças da personagem é uma alusão a Rapunzel, feita quando os dois jovens se aproximam da torre de pedra na propriedade da protagonista:

- Pararam a alguns metros da torre. Era uma construção em pedra, circular revestida de trepadeiras. Além da porta, a única abertura era uma pequena janela no andar superior.
- É o meu local de trabalho – disse a jovem.
- Tom sorriu.
- Rapunzel, Rapunzel... - murmurou. (*Ibid.*: 147)

---

<sup>26</sup> Nesta passagem, importa ainda salientar a presença da natureza, sempre em ligação íntima e física com as personagens, que analisaremos mais pormenorizadamente ao longo do presente capítulo.

Os sonhos de Tom «tornaram-se muito estranhos quando passou a viver naquela casa» (*Ibid.*: 147) com ela, a jovem e enigmática escritora. A velha casa de campo torna-se, assim, um elemento importante na narrativa, que provoca mudanças interiores nas personagens, como se algo de desconhecido despertasse, através dos sonhos. Um desses estranhos sonhos de Tom, que tem como cenário «um castelo, quase escondido por uma densa cortina de plantas cobertas de espinhos» (*Ibid.*: 147), é descrito da seguinte forma:

Entrou no castelo e depois de percorrer longos corredores, galerias sepulcrais, escadas mergulhadas na penumbra, chegou a uma torre onde as plantas já não tinham espinhos mas rosas, rosas vermelhas de perfume intenso. Num compartimento da torre havia uma cama e nela dormia a mulher, com o seu ar de infanta do século XIII, o rosto imóvel, as mãos sobre o peito. (*Ibid.*: 147-148)

A relação deste espaço de sonho com a realidade é, como vemos, muito forte, mas existe do outro lado da realidade, do lado em que o real se liga intimamente com o inexplicável, com a essência das coisas e como o sentimento de transcendência que se tem perante algo distante e grandioso, exactamente como no sentimento humano perante uma ruína. Significativamente, tudo isto faz da torre um lugar proibido, um lugar de mistério (um lugar de todos os mistérios):

Este sonho tinha uma forte relação com a realidade. A torre no jardim era um mundo à parte. Ela dissera-lhe com o seu sorriso mais perverso:

- Podes visitar a casa toda, o sótão, as caves... mas não podes entrar na torre. (*Ibid.*: 148)

Estes elementos de mistério presentes nos espaços físicos que povoam a narrativa de Ana Teresa Pereira contêm sempre elementos do terrível e do enigmático, muitas vezes através de imagens que envolvem a ruína física e mesmo a morte dos amantes em contornos fantásticos e monstruosos, misturando-os com referências a contos de fadas tradicionais, como podemos ver ainda em «O Teu Lugar No Meu Corpo» (Pereira, 1997b), quando a personagem relembra «uma frase de Andersen de que ela gostava muito: “amaram-se até se fazerem em pedaços.”» (Pereira, 1997b: 151). Esta mistura de géneros e de influências leva-nos a referir uma frase de Rui Magalhães em que este classifica os contos de Ana Teresa Pereira como «contos de fadas que acabam mal apenas porque são realistas» (Magalhães, 1999: 53). Mais adiante no presente capítulo, retomaremos esta

ideia do conto de fadas realista para falar mais aprofundadamente acerca das características de ruína do género literário de Ana Teresa Pereira. De momento, importa referir que existe, neste conto, um elemento de fatalidade muito forte que se liga ao carácter de inevitabilidade do fenómeno da ruína, destinado a acontecer repetidamente:

A sua princesa de conto de fadas... Tudo fazia sentido. Os sonhos, as rosas, a torre, os bonecos que se amam até se partirem...

(...)

A mulher sorriu. Estendeu o braço para a mesa-de-cabeceira e Tom apercebeu-se de que a sua mão segurava agora uma faca de prata.

Ela inclinou-se para a frente e os seus cabelos roçaram o rosto do homem.

- Estarás sempre dentro de mim.

Afastou-se um pouco e ergueu o braço.

- Amo-te – disse. (ACQES: 153-154)

Essa inevitabilidade da ruína que paira sempre nos contos de Ana Teresa Pereira aparece ainda de forma mais óbvia em «Forget-me-not»:

Era como nas suas histórias. Como na sua história (não importava se a mulher era estrangulada, ou ferida, ou envenenada, era sempre a mesma história...).

Um deles tinha de morrer. Sempre. Ele ou ela.

Perguntou a si mesma quantas vezes teria acontecido.

Quantas vezes voltaria a acontecer.

Passou a mão pelo rosto gelado.

- Meu amor, meu amor...

A casa estava silenciosa, mas não adormecida. Expectante. (*Ibid.*: 24)

Nesta última passagem importa referir a noção de tempo circular, repetível e suspenso de que iremos falar no segundo ponto deste capítulo e, ainda, a presença inevitável da casa, igualmente envolta num ambiente de suspensão. Nesta parte final do conto, encontramos a referência aos espaços da casa mais importantes nas narrativas da autora e vemos como se ligam uns aos outros na criação de um ambiente de mistério e terror. Deste modo, encontramos, na seguinte passagem do mesmo conto, espaços como a biblioteca, a cozinha, a referência fantástica à torre, o quarto e o jardim (através do perfume das flores que entrava pela janela). O próprio destino das personagens é igualmente misterioso, uma vez que apenas existem indícios de quem terá morrido, deixando-se a dúvida no ar no desfecho da história:

Saiu da biblioteca, como uma sonâmbula.

Na cozinha, abriu algumas gavetas até encontrar uma faca bem afiada.

Subiu as escadas íngremes, escuras.



Como numa torre.  
 Acendeu a luz do quarto.  
 - E ele dorme...  
 (...)
 Depois afastou-se e abriu a janela.  
 O luar branco e o cheiro do jardim irromperam no quarto.  
 (...)
 Tirou do roupeiro o vestido verde, comprido, deixou-o cair suavemente sobre o seu corpo nu.  
 Abriu uma gaveta e escolheu algumas jóias, o colar de pedras verdes, os brincos iguais, uma pesada pulseira de prata com desenhos de folhas.  
 Sentou-se em frente da cómoda. Afastou um pouco para o lado o jarão com as rosas vermelhas e os ramos de madressilva.  
 Entreabriu as pernas e pousou a faca no regaço.  
 Olhou vagamente para o espelho.  
 Com gestos lentos, precisos, começou a entrançar o cabelo ruivo que lhe chegava à cintura.  
 (*Ibid.*: 24-25)<sup>27</sup>

Também em *As Rosas Mortas* (Pereira, 1998), Marisa compara a sua experiência de solidão na casa com uma imagem efabulada, numa alusão a Lady of Shalott,<sup>28</sup> personagem de um poema de Lord Tennyson que fora condenada, por um feitiço, a ver o mundo através de imagens de um espelho, que ela tece interminavelmente, fechada na sua torre: «Uma princesa sozinha numa casa em ruínas. Num castelo assombrado. Tecendo na torre as imagens antes vistas ou apenas sonhadas» (Pereira, 1998: 68). Também em *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), no conto «Pássaro quase mortal da alma», encontramos uma «torre de pedra, com um ar um tanto arruinado» (SEMAA: 129), envolta numa atmosfera de mistério e solidão, num ambiente sombrio de ruína que se liga de forma íntima com a referida «geografia interior» (Pereira, 1996: 120) das personagens.

Relativamente à sensação de reconhecimento das personagens na presença do mistério das casas que estas escolhem para viver, Rui Magalhães refere: «Toda a realidade, todo o tempo e todo o lugar é reduzido ao processo de reconhecimento» (Magalhães, 1999: 81), o qual surge nas narrativas da escritora através do poder que as personagens têm de «criar mundos, paisagens com pessoas dentro» (*Ibid.*: 81), situação que é, ainda segundo

<sup>27</sup> Esta imagem final alude à figura mitológica de Proserpina, deusa romana equivalente a Perséfone na mitologia Grega, e aparece na capa do livro de Ana Teresa Pereira através da famosa pintura de Dante Gabriel Rossetti intitulada precisamente “Proserpine” e que é um dos mais conhecidos retratos da sua amante Jane Burden. A descrição desta mesma imagem aparece em outros contos de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), como por exemplo em «Retrato de Jennie»: «Tem um vestido verde, decotado, um colar de pedras verdes, uma pesada pulseira de prata. O cabelo castanho, acobreado, está solto; ele pede-lhe para o prender na nuca» (ACQES: 81). No terceiro ponto do capítulo anterior, tivemos já oportunidade de referir a história da deusa Proserpina, bem como reflectir sobre a origem etimológica da palavra, relacionando-a com a temática da ruína (cf. p. 38).

<sup>28</sup> Essa alusão encontra-se inclusivamente no próprio texto do conto, quando a personagem fala da mulher dos seus contos: «“Ela” era alta, magra, “waif-like”, uma figura de John William Waterhouse, uma Lady of Shalott de cabelo comprido, ruivo, que lhe caía sobre os seios pequenos» (ACQES: 16).

Rui Magalhães, «a situação normal dos personagens de Ana Teresa Pereira» (*Ibid.*: 81). Esta impressão de irrealidade que provoca nas personagens sentimentos mistos de adoração e medo do desconhecido (sempre reconhecido como algo de familiar, embora distante) surge quando estas observam, em estado encantatório e quase catatónico, a casa velha, abandonada, que lhes transmite uma sensação de regresso. Nesse sentido, quando se dá a descoberta da pertença a um lugar, este surge sempre com a perspectiva de mudança e salvação. Significativamente, e servindo essa simbologia da procura de um recomeço de vida por parte dos protagonistas, a «casa é, normalmente, isolada, às vezes mesmo situada num local de acesso não muito fácil» (*Ibid.*: 113) e que permite «mesmo articular boa parte dos restantes símbolos» (*Ibid.*: 113). No conto que dá nome ao livro *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), Iris afirma que, quando chegara, «a morte seguia-a como uma sombra» (SEMAA: 146), «mas aos poucos a casa fora-se revelando, e fizera-a revelar-se» (*Ibid.*: 146): passou a usar vestidos leves em vez de casacos, echárpes longas e floridas, o seu colar de pérolas.

Deste modo, poderemos concluir que a casa se revela um espaço essencial nas narrativas de Ana Teresa Pereira, funcionando como local de abrigo e, simultaneamente, como espaço que se abre a outras dimensões, cheias de elementos de pura irrealidade, à medida que a narrativa se vai desenrolando. A este respeito, Magalhães afirma que «a casa é também o ponto de comunicação entre mundos, como no mito do lugar sagrado» (Magalhães, 1999: 113, 114), destacando o papel «das caves, dos sótãos, dos quartos fechados e das torres e a ideia de porta, de acesso ao diferente, ao outro lado e que é repetida pelo quarto (normalmente situado ao fundo de um longo corredor), o sótão ou a torre proibidos» (*Ibid.*: 114). Com efeito, nas casas do universo literário de Ana Teresa Pereira, há sempre quartos fechados que escondem algo, corredores intermináveis que pressagiam o pior, portas que contêm outras portas, passagens para o desconhecido, o que faz da casa um «lugar da revelação em que se manifesta o pesadelo, o final absoluto de todas as ilusões» (*Ibid.*: 114). Ainda segundo Rui Magalhães, é o confronto entre a realidade e “o outro lado” que faz com que a casa se torne um lugar onde a esperança de salvação esconde sempre a ameaça de algo terrível (que as personagens acabam por abraçar com toda a naturalidade): «É o jogo entre estas duas dimensões que faz com que só

muito raramente e apenas por um pouco tempo, a casa seja um lugar de abrigo. (...) No entanto, em certos casos, representa, igualmente, a imagem do paraíso (...) ou da felicidade, no sentido em que é vivida como uma espécie de *lugar natural* e antes de revelar os monstros que a habitam» (*Ibid.*: 114).

De facto, as revelações acontecem sempre com a descoberta do outro lado das coisas, o lado terrível e monstruoso da realidade, que transforma a casa num «espaço onde só se podia cair» (ANMEA: 16), como refere Tom em «O anjo esquecido». Antes dessas monstruosas revelações, a casa é vista como um lugar de felicidade e um símbolo de mudança, na tentativa de reconquistar a felicidade perdida das personagens. Apesar do sentimento de estranheza perante o invulgar sentimento de familiaridade despertado pela casa, como «se tivesse vivido naquele lugar em criança» (*Ibid.*: 16), a casa é vista por Tom como um lugar de transformação:

Desde que se lembrava, vivera em estúdios. Pequenos estúdios repletos de livros e de cinzeiros a abarrotar (...).

Mas no momento em que viu a casa, compreendeu que tudo se transformara.

Tinha quarenta e um anos. Era uma boa altura para começar a vida com que sempre sonhara obscuramente. Fechar-se num local isolado, não trabalhar, ler Henry James... (*Ibid.*: 16-17)

Isto leva Tom a afirmar que habitar aquela casa era «algo parecido com a felicidade» (*Ibid.*: 28). Como denota Rui Magalhães, o «acesso à casa representa sempre uma espécie de percurso iniciático, de perseguição da suspeita (...), de uma fuga no sentido de Deleuze, sublinhado aliás pela autora na entrevista já citada [ao *Jornal da Madeira*, em 22 de Maio de 1993]: “(...) fechar-se numa casa não é, necessariamente, fugir ao mundo. Pode acontecer que seja exactamente o contrário. Refugiar-se numa casa, pode ser perseguir, explorar...”» (Magalhães, 1999: 114-115). De facto, ao longo das narrativas, as personagens vão descobrindo os espaços no interior da casa, como a biblioteca, a torre, o quarto fechado ou o jardim, apercebendo-se que estes constituem «o seu centro vivo e terrível» (*Ibid.*: 115). À medida que se vão familiarizando e envolvendo nos espaços da casa, as personagens vão também descobrindo a verdadeira natureza do edifício que, por sua vez, fará revelar a sua própria essência. Essa revelação vai igualmente possibilitar a entrada das personagens num outro lado da casa, numa outra realidade que se revela de forma assustadora, como acontece no conto «Forget-me-not», em que a protagonista

afirma: «A casa transformara-se num lugar estranho, terrível. Demasiado familiar. Como se tivesse nascido ali. Como se tivesse morrido ali» (ACQES: 20). No entanto, neste mesmo conto, é na casa em ruínas, na qual «apenas duas divisões estavam intactas» (*Ibid.*: 22), que ela se recorda finalmente da sua história, repetida ao longo dos tempos, na qual «um deles [dos amantes] tinha de morrer» (*Ibid.*: 24). Era quase como se a casa em ruínas fosse uma imagem, um duplo da outra casa, um lugar que condensava todos os lugares em todos os tempos, mas que se encontrava do outro lado da realidade, sem tempo nem espaço. Significativamente, é nesta mesma casa arruinada que a personagem encontra o poema de Dante Gabriel Rossetti, «Sudden Light» (do qual faz repetidamente uso do verso «I've been here before») e descobre a «tela, muito suja e com manchas de humidade» (*Ibid.*: 23), que a representava a ela mesma:

O cabelo ruivo espalhava-se na almofada, o rosto tinha uma expressão serena, os braços estavam cruzados sobre o peito.  
- Nós dormimos assim – disse.  
Aquele «nós» era a palavra mais estranha que dissera na sua vida. Um arrepio percorreu-a dos pés à cabeça.  
Um pouco abaixo do pescoço havia uma ferida funda, da qual escorria um fio de sangue.  
(*Ibid.*: 23)

Todas estas características fazem da casa um lugar ambivalente, um espaço «com dupla personalidade» (Pereira, 1991: 12), como casa de *A Última História* (Pereira, 1991), a casa de infância de Tom que Patrícia escolhera como refúgio depois de o ter matado:

Chegara à casa em Abril numa sombria tarde de Fevereiro. Vagueara pelo jardim, entre os arcos em ruínas e as plantas humedecidas pelo nevoeiro e depois entrara no átrio frio e impecavelmente limpo. Vagueara pelos corredores e pelas escadas, evitando os espelhos, sentindo com algum horror que o lugar lhe era familiar. (...)  
A sensação tornou-se mais forte ao entrar na biblioteca. Era uma divisão escura, as paredes inteiramente escondidas pelos livros. Havia uma lareira e uma secretária a um canto. Pareceu-lhe reconhecer aquela penumbra, aquele leve mistério que emanava da poeira dos livros, o pequeno bar junto à lareira. Depois percebeu. Conhecia-os dos livros de Tom. (*Ibid.*: 12)

Em relação a esta passagem importa destacar a utilização das formas verbais «vagueara» e «pareceu-lhe», bem como os substantivos «nevoeiro», «penumbra», «horror», «sensação» e «mistério», que fornecem à descrição um tom de indefinição e de fantástico, próprios também do fenómeno da ruína (na descrição encontramos, também, «os arcos em ruínas»). Estes mesmos elementos provocam na personagem uma forte

sensação de pertença ao espaço físico onde se encontra, sensação essa que surge igualmente descrita no conto «Anamnese», Carla descobre uma habitação em ruínas no meio de um bosque situado perto da casa que ela e Daniel tinham escolhido para viver:<sup>29</sup>

A casa em ruínas envolveu-a no seu encanto. Sempre gostara de ruínas, de castelos, de templos. Sentia-se tocada pela intimidade das pedras, a fome da vegetação, os pássaros que faziam ninhos nas fendas, os animais selvagens que dormiam nos recantos onde nunca chegava a luz. A construção devia ter sido grande, *quase um castelo*, e ficava mais longe do que lhe parecera inicialmente. Num dos lados permanecera intacta, no outro as paredes abertas deixavam ver o interior invadido pelas plantas, escadas de pedra que não conduziam a lugar algum. (SEMAA: 21)

Neste excerto, vemos que a vida da ruína fascina a personagem e leva-a a imaginar o passado do edifício agora desfeito e desprovido de funcionalidade, despido da sua forma, habitado apenas pela «intimidade das pedras» (*Ibid.*: 21) e pela «fome da vegetação» (*Ibid.*: 21). Atente-se, mais uma vez, na escolha de formas verbais que transmitem sensação de dúvida perante algo indefinido e que suscita apenas impressões e não certezas, como «sentia-se tocada» (*Ibid.*: 21), «devia ter sido» (*Ibid.*: 21) e «parecera» (*Ibid.*: 21). No entanto, esse fascínio rapidamente toma a forma do medo, perante a suspeita da existência de elementos fantásticos que invadem a mente da protagonista:

Das ruínas parecia emanar um silêncio pesado, antigo. Carla não sentiu vontade de lá entrar. Sentou-se no chão, ao sol, a olhar as paredes velhas, o céu escuro que ameaçava chuva, além das árvores. À sua volta havia arcos desfeitos, uma pequena fonte em pedaços, e as plantas... Não sabia se estavam mortas, os ramos cinzentos, tristes... Camélias centenárias, talvez magnólias e rododendros. E as árvores eram carvalhos, tinham fendas nos troncos, num deles um ramo rasgara-se e caíra pesadamente no solo. (*Ibid.*: 21, 22)

Esses sentimentos contrários serão, posteriormente, aproveitados pela protagonista, que vai retratar a ruína que observou, procurando que dela nasça uma história. É a ruína que vive novamente através da arte, adquirindo uma função diferente e servindo um propósito artístico e criador. Disso mesmo é prova o resultado final do desenho da personagem, que recria o edifício intacto, ressuscitando, através da arte, a vida que outrora existiu naquele local:

---

<sup>29</sup> Esta casa tinha sido escolhida por Carla porque lhe transmitia uma sensação de pertença que a deixara «em transe» (SEMAA: 14), como tivemos oportunidade de referir no início do ponto um do presente capítulo: «É como se tivesse estado neste lugar antes» (*Ibid.*: 14), afirma a personagem no início do conto (cf. p. 44).

Finalmente, voltou a pegar nos esboços que fizera dias antes, quando tentara reproduzir as ruínas. Era o princípio de uma história, queria começar a trabalhar nela.

Mas algo dentro de si resistia. Abandonando os esquisos, fixou os olhos na bola de cristal e perdeu-se nas suas paisagens de gelo, até encontrar a casa. Mas não estava em ruínas, era uma velha casa de pedra rosada, com uma beleza muito particular, uma beleza escura, altiva. Com muita força. E o jardim à volta estava cheio de vida, as árvores repletas de folhas, os arbustos em plena floração, a água na fonte, os pássaros nos ramos, os arcos de pedra cobertos de hera e madressilva.

E foi isso que pintou, não umas ruínas abandonadas mas um bela casa antiga, sobre um planalto, recortando-se contra um céu escuro e sem fundo. E ao fim de alguns dias olhou para o seu trabalho e achou que era bom. (*Ibid.*: 24)

Como vimos, os escombros voltam a tornar-se intactos aos olhos do impulso artístico da personagem e vão servir de alimento ao processo criativo, tornando-se então objectos dotados de sentido estético.<sup>30</sup> Por sua vez, este regresso da casa à sua forma original vai simbolizar a busca da essência, da verdadeira natureza escondida das coisas, esquecida há muito, adormecida como numa ruína e que agora regressa através de uma epifania quase transcendental.<sup>31</sup> É essa a influência e o efeito que as casas antigas, abandonadas, semi-arruinadas ou completamente desfeitas têm nas personagens: representam o mistério que lhes é revelado como uma epifania, que elas descobrem e que é descoberto nelas. A ruína é o lugar essencial onde as personagens encontram essa memória ancestral perdida, esse sentimento profundo, do mais fundo do seu ser. A ruína é, portanto, o lugar ideal de chamamento dessa memória, simboliza algo esquecido e abandonado que agora regressa à vida, dá significado à existência da personagem e fá-la descobrir-se por fim, como o que acontece no conto «Pássaro quase mortal da alma» de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), em que a personagem descobre «por acaso a entrada da torre», «numa tarde em que estava sozinha na biblioteca» (SEMAA: 129):

No primeiro compartimento havia quadros e livros, como se fosse uma simples continuação da biblioteca. Mas de lá de cima vinha uma luz mais clara, azulada, e quando pôs o pé no patamar Patrícia quase perdeu a respiração. Pareceu-lhe estar numa pequena capela, num lugar fora do espaço e do tempo, mesmo do não espaço e do não tempo onde ficava o vale. (*Ibid.*: 130)

Todo este momento de descoberta se intensifica e precipita para a derradeira revelação, quando Tom aparece, banhado pela luz do crepúsculo, na «hora das

---

<sup>30</sup> Veremos, mais adiante neste mesmo capítulo, que o processo criativo aqui descrito é muito semelhante ao processo de criação da própria autora, que se inspira directa e indirectamente em pinturas de autores para criar as suas histórias, as quais, em muitas ocasiões, a autora faz questão de incluir nas capas de seus livros, como nos casos de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b) e *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000).

<sup>31</sup> Segundo afirma Todorov, «a criação artística é um prolongamento da criação divina» (Todorov, 1979: 177).

fendas» (ACQES: 107), mais uma vez presente no momento em que a ferida se encontra exposta:

Tom encostou-se à parede de vitrais. Por momentos ficou banhado numa luz indefinida, porque o crepúsculo chegava e o vermelho passando o vidro azul criava uma cor nova, sufocante. Ela olhou para o seu colo, para as suas mãos, e viu que tinham a mesma cor. Ele nunca lhe parecera tão estranho. Como um arcanjo, o cabelo azulado, reflexos azuis e vermelhos no rosto, os traços marcados tinham-se transformado em cicatrizes de feridas muito profundas. Nunca fora tão belo, pensou Patrícia, nunca fora tão terrível. (SEMAA: 131)

Este conto de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000) é a revelação de tudo o que Aramiel, personagem fantástica do conto «As Asas» de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), prometera a Carla no dia em misteriosamente se encontraram na casa que era «a prisão dos pássaros, a prisão dos anjos» (ACQES: 110): «AQUI VAIS CONHECER TUDO O QUE É SECRETO» (*Ibid.*: 110).<sup>32</sup> Com efeito, no conto de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), Tom irá revelar a Patrícia o mistério dos anjos caídos, o porquê da prisão no vale, o facto de se terem esquecido de quem são, voltando a si através do processo de anamnese, a adoração do Deus desaparecido e a animalização dos anjos caídos que possuíam mulheres, como no início, «repetindo um gesto ancestral» (SEMAA: 133), como eles os dois, os amantes que regressam sempre, depois de se recordarem: «Mas agora podiam ficar juntos, aquele era o seu lugar, ao lado dele, no *Castelo*, ia reaprender a sua linguagem, os nomes das estrelas, aprenderia a chamar as estrelas pelos seus nomes» (*Ibid.*: 133). Neste momento, apesar da dúvida e da recusa inicial, Patrícia compreendia os dois lados das coisas:

Estivera tão sozinha aqueles anos todos. E agora que encontrara a sua casa queria fugir de novo, perder-se no desconhecido, naquele mundo sem deuses nem demónios, sem anjos, quase sem palavras, com tão poucas estrelas, tão poucos pássaros, em que só um palácio de gelo, um padre que enlouquecia no púlpito, uma melodia ouvida por acaso, um verso solto, um quadro, faziam alguém recordar por instantes. (SEMAA: 137)<sup>33</sup>

Patrícia tinha, portanto, descoberto o seu verdadeiro lugar, distante e diferente de tudo o resto. Tinha estado próximo e resolvera fugir, com medo. Mas, ao contrário do que

---

<sup>32</sup> A relação entre estes dois contos de livros diferentes estabelece-se inclusivamente pela repetição quase literal de expressões que se referem ao lugar como «a prisão das estrelas» (SEMAA: 121 e ACQES: 110) e ainda «as águas que estão sobre o céu são do sexo masculino, as águas que estão debaixo da terra são do sexo feminino» (SEMAA: 120) [em *A Coisa Que Eu Sou*, aparece a palavra «água» e não «águas»].

<sup>33</sup> Vemos, nesta citação, que a arte fornece, neste mundo, a suspeita da existência do outro lado, apenas por instantes mágicos e de sublimação.

acontece em outros contos da autora, como em «As Asas» (Pereira, 1997b), a protagonista «levantou-se e tomou o caminho de volta. O som da cascata tornou-se cada vez mais ténue, mas já via as luzes da cidade, a sombra do *Castelo*, o rio. E os pássaros» (SEMAA: 137).

Como vemos através das passagens acima transcritas, o lugar das personagens de Ana Teresa Pereira, aquele que elas escolhem (ou que é escolhido para elas), é um lugar que se afasta da geografia real e se situa num “não-espaço” e num “não-tempo”, um lugar interior, simultaneamente terrível e fascinante, lugar da união entre contrários, como acontece com as águas do sexo masculino e das águas do sexo feminino:

- Quando as águas se misturarem – disse Patrícia baixinho.  
Ele puxou-a para si e beijou-a de novo.
- Será a altura de engendrarmos feras e pássaros. (*Ibid.*: 120)<sup>34</sup>

Os lugares de Ana Teresa Pereira são assim ruínas que servem a própria ruína interior das personagens que é, afinal de contas, a sua verdadeira casa, descoberta e revelada finalmente. Deste modo, destacaremos uma vez mais a expressão «geografia interior» (Pereira, 1996: 120), de *Num Lugar Solitário* (Pereira, 1996), que Sardo usa como exemplificativa do papel importante que o espaço desempenha no mais íntimo das personagens, fazendo com que, muitas vezes, os lugares existam nos sonhos de cada uma delas, como acontece com a torre de pedra de Tom em «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a). Como afirma Anabela Sardo, as personagens de Ana Teresa Pereira vivem «num irremediável universo labiríntico confinado, na maioria das vezes, ao seu mundo interior ou à sua projecção no mundo real» (Sardo, 2001: 123). Deste modo, o espaço físico é sempre visto do interior das personagens, tal como acontece com uma ruína, cuja experiência é algo de muito pessoal e íntimo. Nas narrativas da autora, apenas conhecemos o espaço dessa forma, existindo sempre a dúvida entre o que é real e o que apenas existe dentro das personagens, que criam esses espaços de uma forma muito semelhante a «alguns pintores que, embora partam da natureza, do que existe algures, pintam lugares estranhos e irreais, cobertos da mais profunda ambiguidade, onde cada detalhe realista contém um significado simbólico específico (como é o caso dos pré-rafaelitas que Ana

---

<sup>34</sup> Esses lugares interiores existem mais acentuadamente em *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), livro povoado de contos que nos falam de lugares que têm uma existência absolutamente irreal e mágica, «que não têm já nenhuma ligação com o mundo dito *normal*» (Sardo, 2001: 129).



Teresa Pereira admira)» (*Ibid.*: 124). Deste modo, diz-nos ainda Sardo, «os lugares são espaços mágicos onde tudo pode acontecer. Relacionam-se com a literatura e a arte ou pertencem ao mundo diáfano do sonho (ou do pesadelo)» (*Ibid.*: 124), um mundo «feito da matéria dos sonhos, da matéria dos quadros» (Pereira, 1989: 146), como nos diz Rita em *Matar a Imagem* (Pereira, 1989).

Outra característica dos lugares das narrativas da autora é o isolamento destes face ao espaço social e à realidade. Estes lugares são verdadeiros locais votados ao esquecimento, como edifícios abandonados, deteriorados e em decadência.<sup>35</sup> Estes lugares misteriosos e inacessíveis partilham a característica de «out-of-placeness» (Ginsberg, 2004: 51)<sup>36</sup> com o fenómeno da ruína, característica essa que se faz acompanhar por um profundo sentimento de solidão, o qual envolve as personagens dentro do próprio espaço da casa. Esse sentimento de solidão acompanha o isolamento físico e social de todo o universo das personagens e encontra-se sempre presente ao longo das narrativas da escritora, mesmo quando as personagens encontram o seu duplo – trata-se de «encontrar alguém com quem se possa estar sozinho» (Pereira, 1989: 20), como diz Rita em *Matar a Imagem* (Pereira, 1989). São estas características da ruína que permitem o acesso à irrealidade através de lugares que existem entre o material e o espiritual, entre o «mundo visível e o invisível» (ANMEA: 41).<sup>37</sup>

Deste modo, Anabela Sardo afirma que, «pelo seu isolamento, a casa é um espaço peculiar e surge como ponto de comunicação entre mundos» (Sardo, 2001: 136). Para essa ligação entre realidades muito contribuem os outros espaços da casa, dos quais destacamos a biblioteca e o jardim, que complementam e concretizam o carácter ambivalente da ficção de Ana Teresa Pereira. Para a seguinte análise desses espaços pertencentes ao universo da casa, importa ressaltar que estes são, igualmente, exemplificativos da união que vimos que

---

<sup>35</sup> Anabela Sardo faz referência a esse mesmo isolamento: «Os espaços, que as personagens procuram e valorizam, são espaços naturais que se opõem aos espaços sociais, como a cidade, por exemplo. Esta oposição cidade/natureza vai-se sentir ao longo de toda a obra e está intimamente relacionada com o temperamento das personagens que amam a solidão e os sítios especiais, reservados, naturais» (Sardo, 2001: 131).

<sup>36</sup> Este é um termo usado por Ginsberg quando nos fala das incongruências ou ambivalências presentes no espaço deslocado da ruína: «The ruin is something out of place that is home to out-of-placeness: the locus of enriching incongruity» (Ginsberg, 2004: 51).

<sup>37</sup> Esta frase de Tom surge quando este vagueia sozinho pelos espaços da casa e sente a irrealidade que vive dentro de cada um dos seus compartimentos. Tom experimenta ainda uma impressão mais intensa quando entra no quarto de Marisa e observa a bola de cristal e «uma reprodução de um Rothko» (ANMEA: 46), referindo-se à «relação dela com o invisível. Em toda a parte, como uma escrita» (*Ibid.*: 46).

existe entre o interior e o exterior no espaço de uma ruína: a biblioteca, sendo um espaço no interior da casa, liga-se, como iremos ver, de forma muito íntima e peculiar, ao espaço do jardim, que se encontra na parte exterior da casa. Essa ligação entre o interior da casa e o seu exterior relaciona-se com uma espécie de envolvimento cósmico e transcendental das personagens da autora com a natureza, sobre o qual falaremos mais detalhadamente quando analisarmos a íntima relação dos protagonistas com os elementos naturais no espaço do jardim.

O espaço da biblioteca nas narrativas de Ana Teresa Pereira possui características que o aproximam do sentimento da ruína, nomeadamente pelo facto deste ser um espaço que condensa diferentes realidades, que têm a ver com o facto deste ser um «ponto de concentração absoluta do mundo no espaço e, também, no tempo» (Sardo, 2001: 138). Como se afirma no conto «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), trata-se da biblioteca «no sentido mais fundo, mais terrível da palavra» (ANMEA: 24) e, segundo Rui Magalhães, «nunca um lugar onde se guardam livros, mas a concentração absoluta de mundos no espaço da casa» (Magalhães, 1999: 115). Segundo Anabela Sardo, a biblioteca «é um ponto de referência fundamental para as personagens para quem os livros são essenciais» (Sardo, 2001: 138), «é lugar do mistério e do terrível» (*Ibid.*: 138), como exemplificam as descobertas fascinantes e surpreendentes de livros escritos com a linguagem dos pássaros, de vitrais que representam cenas que mais tarde se tornam estranhamente familiares. Tal é o caso da experiência da protagonista do conto «Pássaro Quase Mortal da Alma» (Pereira, 2000), que descobre a sua essência e a sua ligação íntima com aquele lugar através de descobertas reveladoras no espaço da biblioteca: «Saiu da biblioteca entoando qualquer coisa na linguagem deles, que agora era também a sua, a única» (SEMAA: 140). Aliás, o conto referido inicia-se com a ida da protagonista para um «vale perdido entre montanhas, um lugar solitário, longe do mundo» (*Ibid.*: 101), para trabalhar na biblioteca de um sítio chamado *O Castelo*, que ela irá descobrir ser a sua verdadeira casa. Neste sentido, a biblioteca é o espaço do mistério que se vai revelando à medida que as personagens mergulham mais fundo nos espaços da casa que habitam. Na maior parte das vezes, esse carácter misterioso relaciona-se intimamente com a sensualidade e a sexualidade, acentuando a presença da ligação física e espiritual com o seu duplo (na maior parte das

vezes, Tom). Desta forma, a biblioteca torna-se, também, «o sítio dos encontros e da sedução» (Sardo, 2001: 138), como acontece na seguinte passagem de «O anjo esquecido»:

A porta da biblioteca estava aberta  
Lá dentro um clima mágico que o fez sorrir. (...)  
Marisa estava sentada no tapete junto à lareira, e as chamas despertavam de forma perversa as manchas vermelhas do seu cabelo. (...)  
Tinha um vestido curto, de veludo preto, meias pretas que faziam com que o seu corpo brilhasse como nunca. Os ombros nus, os seios semidescobertos. (...)  
É esta noite que vamos fazer amor. (ANMEA: 52)

Desta forma, verificamos que o espaço da biblioteca concretiza a ambivalência dos elementos presentes na narrativa da autora também na sua representação simbólica, que pode ser de natureza terrível e, simultaneamente, sedutora. Isto vai ao encontro da fusão que existe, nas narrativas da autora, entre o medo e o desejo, sentimentos que coexistem, se confundem e se interligam profundamente. Assim, a biblioteca dos contos de Ana Teresa Pereira encontra-se num espaço intermédio entre realidades, provocando sentimentos aparentemente opostos e contrastantes nas personagens que nela se confrontam com a sua própria ruína.

Como referimos inicialmente, o espaço da biblioteca, um lugar interior da casa, liga-se de uma forma especial ao espaço exterior do jardim, levando Anabela Sardo a afirmar que estes dois espaços são «áreas que se contaminam entre si» (Sardo, 2001: 139), partilhando da mesma opinião de Rui Magalhães, ao afirmar que, «estritamente ligado à biblioteca, constituindo uma espécie de duplo, é preciso considerar o jardim. Biblioteca e jardim representam os pontos de passagem dos personagens para os outros mundos (...); numa e noutro, os personagens defrontam os seus fantasmas. E ambos partilham o carácter misterioso» (Magalhães, 1999: 115). No entanto, Magalhães acrescenta que ambos, «como duplos, são singularmente opostos. Enquanto a biblioteca é o símbolo das histórias por excelência, o jardim abre-se à multiplicidade que é símbolo (paradoxalmente) de unidade primordial e de tudo o que isso contém de aterrador» (*Ibid.*: 115). Tendo em conta estas afirmações de Rui Magalhães, poderemos afirmar que estes dois espaços são pontos de contacto com a profundidade da ruína de cada personagem. O jardim é um ponto de fuga em relação à história, e do qual nasce outro tipo de imaginário, mais visceral, mais selvagem e também, como nos diz Magalhães, mais solitário: «Do jardim irrompe um

outro imaginário, talvez mais fundo e terrível (...). No jardim, os personagens estão próximos da morte e nele esperam, às vezes, um gesto de salvação. Que, evidentemente, não chega nunca» (*Ibid.*: 116). O jardim constitui-se, portanto, como uma fuga relativamente aos sentimentos de ruína provocados pela suspeita da existência do outro lado da realidade, com o qual as personagens entram em contacto no espaço da biblioteca. Procura-se, então, na saída da casa (muitas vezes da própria biblioteca) para o jardim, uma fuga ao desespero, apenas para encontrar um sentimento de impotência ainda maior, do tamanho do próprio jardim, «imenso, inimaginável» (ANMEA: 16). Esse mesmo sentimento de claustrofobia ocorre no conto «As Camélias», no momento em que Tom «teve a sensação de estar prisioneiro naquele quarto, de ter de fugir, de respirar ar puro (...). Em pouco tempo chegou à alameda de camélias» (ACQES: 98). Este é o momento em que a casa se torna um lugar de terríveis revelações, que contrastam com o sentimento de segurança que transmitia inicialmente, como já tivemos a oportunidade de referir.

No conto «As Três Irmãs» de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), o jardim da casa das três mulheres misteriosas vizinhas de Tom reveste-se de características terríficas, que fazem dele, como de toda a casa, um lugar de tentação e morte. Logo no início do conto, vemos que «o jardim era denso como um matagal» (ACQES: 29). À medida que Tom se relaciona com as três misteriosas irmãs, «a casa estava ainda mais estranha porque a folhagem da vinha virgem tornara-se vermelha. E no jardim havia mais rosas do que nunca, rosas vermelhas que pareciam brotar das árvores, dos arbustos, do chão» (*Ibid.*: 35).<sup>38</sup> Nesse mesmo jardim, as flores e as plantas cresciam de forma desmesurada e animalesca e a sua presença fazia-se notar através do cheiro que contaminava o ambiente:

---

<sup>38</sup> A presença de rosas neste conto contrasta com a sua total ausência em «O anjo esquecido»: «E, como no jardim da feiticeira, ali não havia rosas. Todas as flores, menos rosas. Que terrível recordação trariam as rosas? Que história...» (ANMEA: 30). Em relação à especial simbologia das rosas, o *Dicionário dos Símbolos* (Chevalier e Gheerbrant, 1982) indica-nos que «a rosa, pela sua relação com o sangue derramado, parece muitas vezes o símbolo de um renascimento místico» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 575), que se liga, por sua vez, à água primordial, de que falaremos mais adiante: «O aspecto mais geral deste simbolismo floral é da manifestação, originária das águas primordiais, sobre as quais se eleva e desabrocha» (*Ibid.*: 575). Deste modo, a rosa parece simbolizar o regresso a algo ancestral que representa a ligação que as personagens da autora têm com o lado mais profundo e místico das coisas, no espaço mágico do jardim. A este respeito, encontramos ainda na definição do *Dicionário dos Símbolos* que «é este simbolismo de regeneração que faz com que, desde a Antiguidade, se deponham rosas sobre as campas» (*Ibid.*: 575). Tudo isto faz da rosa o símbolo de «uma perfeição acabada, uma realização sem defeito» (*Ibid.*, 1982: 575) e é por isso que, originalmente, os jardins presentes nos contos da autora não têm rosas, facto que contribui para a natureza de ruína do próprio espaço do jardim, caracterizado sempre como um lugar longe da perfeição, selvagem e terrível como as próprias personagens e as próprias narrativas onde se insere.

«Estava uma manhã escura, como se fosse chover. O cheiro a flores da casa ao lado era intenso e doce» (*Ibid.*: 36). Seguidamente, na altura do crepúsculo, no «dia mais longo do ano» (*Ibid.*: 37), fala-se do «perfume de flores invisíveis» (*Ibid.*: 37) que compunha o ambiente encantatório que prenunciava uma revelação final terrível. Nessa mesma parte final do conto, Ana Teresa Pereira refere as vozes misteriosas de crianças da casa ao lado e descreve a entrada de Tom pelo jardim da mesma: «O cheiro a flores envolveu-o quando saltou o muro. Pela primeira vez pareceu-lhe quase nauseabundo» (*Ibid.*: 38). Na imagem final do conto, o ambiente exterior do jardim contamina o resto da casa, tornando-a um lugar terrível, de completa ruína, como nos indica o cheiro a podridão das flores que se sentia no momento final:

Nesse momento escureceu completamente.

Teve a impressão de que a vinha virgem e as roseiras entravam pelas janelas, sentia o cheiro como se estivesse lá fora, a casa fechava-se à volta dele, pulsava à volta dele.

À volta deles.

Sentiu, mais do que ouviu, os seus passos, que pareciam vir de todo o lado, sentiu, mais do que viu, o branco do vestido, muito próximo, um cheiro a flores mortas e a mofo. (*Ibid.*: 39)

No entanto, esse crescer desmesurado do espaço do jardim, como se fosse um monstro, é sempre algo deliberado e desejado pelas personagens, como nos faz notar Carla em «Anamnese», quando afirma que «ia para o jardim, trabalhava um pouco, não queria transformá-lo mas apenas deixá-lo revelar-se totalmente» (SEMAA: 16).<sup>39</sup> No conto «A Coisa Que Eu Sou», a autora refere que «Marisa levou algum tempo a perceber que o jardim não era selvagem mas que nele nada estava feito por acaso, o homem conhecia intimamente as plantas, as que se davam bem umas com as outras, as que deviam ficar separadas. Quando enxertava os arbustos, consultava antes os astros, a posição dos astros» (ACQES: 48). Encontramos, nesta última citação, uma atitude deliberada de tornar o jardim terrível e selvagem, mas de acordo com uma ligação cósmica e sobrenatural.<sup>40</sup> É esta a ligação mágica que as personagens da autora madeirense têm com o jardim, algo que se aproxima do amor, sempre violento e animal, que se aproxima da morte (o estado de

<sup>39</sup> Isto denota ainda que «as personagens mantêm com a natureza uma relação extremamente forte, quase violenta. (...) Há uma percepção aguda do espaço envolvente e uma quase fusão com a natureza que absorve completamente as personagens» (Sardo, 2001: 134).

<sup>40</sup> A propósito destas características do jardim, a autora refere, no conto «She Who Whispers» (Pereira, 1997b), quando nos fala de umas cenas de um filme de Cronenberg (que não tem existência real, mas é antes uma criação sua), que «Genna [Davis] faz obscuros trabalhos de jardinagem, que não parecem alterar em nada o seu aspecto abandonado» (ACQES: 59).

ruína e caos necessário ao cosmos). Isto mesmo encontramos na passagem seguinte, retirada do conto anteriormente referido:

E numa manhã em que cruzou duas árvores diferentes, fez sexo com ela, na terra, por trás, como se fosse um ritual; tapou-lhe a boca com a mão para a impedir de gritar e depois beijou-a com ternura, como se a sua dor tivesse sido necessária para fins que ela ignorava.  
Um dia descobriu que estava grávida.  
E então, vindo de fora, veio o medo. (*Ibid.*: 48)

Dentro do espaço do jardim, que é dificilmente mensurável (é, talvez, o espaço mais indefinido do universo da autora), encontramos, por vezes, capelas ou pequenas igrejas que têm características únicas em Ana Teresa Pereira e que, por se encontrarem abandonadas ou em ruínas, representam a ausência de deus, o seu abandono e a sua maldição aos anjos negros, com os quais se identificam muitas das personagens da autora. Como exemplo da existência da capela temos, por exemplo, o conto «As Camélias» (Pereira, 1997b), no qual se retoma o tema do regresso à casa da infância que possibilita o encontro da personagem consigo mesma. De facto, quando lá chegara, Tom «perdera-se no jardim, esquecera-se de quem era» (ACQES: 90). Nesse jardim, ele encontrara uma rapariga desconhecida e, perante o seu olhar de encantamento, «teve consciência do canto dos pássaros na alameda, dos ramos pesados das camélias que se estendiam sobre eles, formando quase um túnel, da proximidade da capela, a capela sem deuses nem flores onde ninguém se ajoelhava há muito tempo» (*Ibid.*: 90-91). Repare-se como a ausência de divindades simboliza aqui o abandono da esperança e da fé, irremediavelmente perdidas e esquecidas no tempo. Os olhos da rapariga que Tom surpreendera no jardim eram os mesmos da sua professora de Inglês, com a qual mantivera uma relação muito próxima, mas que acabara abruptamente, tendo corrido na altura alguns rumores de que a mulher tinha sido internada. No presente da história, ambos «estavam sentados nos degraus da casa em ruínas» (*Ibid.*: 94), cenário que compõe todo o enredo fantástico do conto e que representa a proximidade das duas personagens com a morte. Sobre a rapariga, a autora refere que ela «parecia viver ali, no jardim, materializava-se de repente entre as camélias, deitada debaixo de uma magnólia ou nas proximidades da casa velha» (*Ibid.*: 95). Nesta última passagem, vemos a íntima relação que as personagens têm com o jardim e a casa, que adquire contornos irrealis e fantásticos (veja-se o uso da

expressão “materializava-se”, que faz alusão às qualidades de fantasma que certas personagens da autora possuem). No momento final do conto, Tom debate-se interiormente sobre a possibilidade de fugir da casa que o aprisionava: «Pensou em fazer a mala e ir embora» (*Ibid.*: 99).<sup>41</sup> No entanto, «estava cansado, mortalmente cansado» (*Ibid.*: 99), demasiado exausto para conseguir escapar, acabando por encontrar-se com Adriana, na capela:

Respirou fundo antes de entrar.

Lá dentro havia mesmo flores.

Os bancos estavam vazios, as paredes sujas. Mas o altar encontrava-se decorado com camélias, centenas delas, milhares delas, brancas, dispostas com cuidado, o chão semeado de pétalas.

Sentou-se num banco, o olhar fixo nas flores, as mãos entrelaçaram-se sem que ele se desse conta.

Pensou que a capela estava vazia e que algo de terrível devia ter acontecido lá dentro, para que os «outros» desertassem daquela forma, sem deixar sequer um rasto de asas nas paredes.

Engoliu em seco e fechou os olhos, ouvindo os pássaros no jardim. Pensou confusamente que é perigoso crescer com pássaros ou com o som do mar, fica-se marcado sempre, sempre, com medo.

(ACQES: 100-101)

Nesta passagem, verificamos o lado terrível que a natureza pode adquirir, ligada ao sentimento de desespero que o lugar da capela criava na personagem. A própria capela encontrava-se invadida pelas flores, principalmente pelas camélias, cujo perfume, nesse dia, «envolia o jardim como uma neblina densa» (ACQES: 100). Deste modo, o jardim complementa o espaço da casa enquanto espaço de ruína, espaço que envolve a casa e a contamina com o cheiro intenso das suas flores. Tal como acontece numa ruína, o jardim é o lugar onde as personagens se confrontam com verdades longínquas em relação à sua própria essência. O perfume intenso simboliza também essa ligação com o irreal, com o outro lado monstruoso e próximo da ruína, tal como acontece na imagem do conto «Sete anos» (Pereira, 1997a), em que assistimos ao instalar lento e tenebroso de uma atmosfera de irreabilidade através da ligação íntima entre o cheiro do jardim o interior da casa:

Caminhou com passos pesados, lentos, para o vulto molhado do outro lado do vidro.

Um crepúsculo vermelho invadira o jardim, entrava pela sala, escurecendo as cores dos livros, das flores, do chão de madeira.

Pat abriu a porta.

---

<sup>41</sup> Este pensamento de Tom assemelha-se a um conflito interior vivido pela protagonista do conto «Pássaro quase mortal da alma» (Pereira, 2000), que surge já no final do texto, quando a personagem manifesta as suas dúvidas sobre o seu lugar no vale e no *Castelo*, hesitando entre fugir ou abraçar o seu verdadeiro lugar e a sua verdadeira natureza. Sobre esta mesma passagem do conto de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), falaremos mais pormenorizadamente no último ponto do capítulo, quando abordarmos a questão da ruína interior das personagens.

Um violento cheiro a flores.  
Silenciosamente, Pat olhou para o seu rosto. (ANMEA: 70)

Nesta passagem do conto «Sete anos» (Pereira, 1997a), vemos a forte relação que existe entre os espaços da biblioteca e do jardim, entre o interior e o exterior. A oposição relativa a estes dois espaços pode, no universo literário de Ana Teresa Pereira, adquirir uma interpretação especial, já que, nos contos da autora madeirense, há que ter em consideração que o espaço fechado da biblioteca e o espaço aberto do jardim se complementam e invertem, de acordo com a relação que ambos estabelecem com personagens em momentos específicos da narrativa. Como nos diz Rui Magalhães, «na realidade, o jardim é ainda muito mais fechado do que a biblioteca» (Magalhães, 1999: 117), tornando «a abertura (...) só aparente» (*Ibid.*: 117). Isto mesmo acontece com o fenómeno da ruína, cujos espaços abertos e partidos, que poderiam sugerir abertura, podem, na realidade, em termos psicológicos e simbólicos, ser espaços extremamente fechados e sufocantes, tal como «as magnólias no Inverno, de perfume espesso e entorpecedor» (ANMEA: 119) presentes no jardim do conto «A noite mais escura da alma» (Pereira, 1997a) e que contaminam o interior da casa. Neste mesmo conto, a biblioteca da casa tinha uma saída para o exterior, onde se encontrava o jardim, algo bastante comum nas casa das narrativas de Ana Teresa Pereira e demonstra ligação próxima que existe entre esses dois espaços:

Lembrou-se da enorme biblioteca, dos pesados cortinados de veludo que quando afastados deixavam ver o jardim... Agora que era uma mulher, a biblioteca também seria uma revelação.  
E o jardim... tinha tantas saudades... de correr na alameda de camélias, de vislumbrar o seu rosto na água de um tanque, de ver as flores das magnólias abrirem-se lentamente...  
Por instantes, sentiu uma raiva enorme dele, que a mantivera afastada tanto tempo, que a fizera perder as metamorfoses do jardim. (ANMEA: 125-126)

Nesta passagem, notamos a referência ao espaço da biblioteca como espaço de revelação e transformação, o que acabará por se confirmar mais adiante no mesmo conto: «Ela sentiu que a biblioteca os envolvia, e a noite, que toda a intimidade era possível, que era o momento de fazer todas as perguntas» (*Ibid.*: 146). Deste modo, o jardim representa, neste conto, o lado terrível dessas mesmas revelações, à semelhança do que acontece nos contos de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b) que tivemos oportunidade de analisar. Neste conto de *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a), Marisa dá-se conta do



ambiente de ruína que envolve os dois amantes e os aproxima da morte, através de uma imagem que envolve o espaço do jardim:

E pensou nos dois meninos brincando no jardim, há muitos anos, tentando compreender os enigmas da vida e da morte, como se fosse um jogo, aprendendo com os gatos os mecanismos do universo, fazendo planos com gravidade.  
Planos para além da morte. (ANMEA: 151)

Em relação a esta temática da proximidade entre a vida e a morte, Rui Magalhães afirma que, em certos contos, os jardins de Ana Teresa Pereira são «o domínio das estátuas. (...) Estátuas vivas, evidentemente, no sentido em que vida e morte estão estreitamente ligadas» (Magalhães, 1999: 116). Isto acontece no conto «As Estátuas», presente em *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), onde encontramos uma história fantástica que, uma vez mais, retoma o tema do regresso a casa que é, simbolicamente, o início da redescoberta das origens fantásticas das personagens, através do contacto místico e misterioso com os fenómenos inexplicáveis do outro lado da realidade. Mais uma vez, estamos na presença da ruína do que é material e que dá lugar à espiritualidade e à impressão de irrealidade que resulta da descoberta das verdades escondidas nos espaços da casa. Neste conto em particular, verificamos o que foi dito anteriormente em relação ao jardim, pois é neste espaço que ocorre a descoberta da verdade e é nele que existe a fuga definitiva à realidade que irá confirmar a natureza ruínosa das personagens. Tal como vimos em descrições anteriores, o jardim «parecia-se com um labirinto» (ACQES: 125), o que acentua o carácter misterioso próprio de um lugar que esconde um segredo. Esse segredo encontra-se no «*Jardim dos Monstros*» (*Ibid*: 125), onde «as sebes estavam aparadas e formavam figuras estranhas, animais, que ele não conseguiu identificar» (*Ibid*.: 125). Estamos na presença da animalização dos elementos da natureza que simboliza o lado mais terrível do jardim, o seu lado de ruína, que devora o real.<sup>42</sup> Essa mesma característica encontra-se em evidência no momento em que o menino é quase absorvido pela grande magnólia no *Jardim dos Monstros*:

---

<sup>42</sup> No conto «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), encontramos mais referências às sebes aparadas com formas animais nos jardins: «Havia bancos de longe em longe, e um recanto onde as sebes tinham forma de pássaros. Pássaros imóveis, perfeitos, como se um jardineiro fantasma mantivesse o desenho eternamente» (ANMEA: 30). Numa outra parte do mesmo jardim encontramos sebes com características mais terríveis: «As sebes estavam aparadas, mas formavam umas figuras estranhas, vagamente monstruosas, que não conseguia identificar» (*Ibid*.: 30).

E então, começou a sentir algo de estranho. Era como se fizesse parte da árvore. Estava mergulhado nela, nas flores brancas, no perfume... Percebeu que não podia mover-se. Não soube quanto tempo se passou. Mas de repente compreendeu que tinha de fugir dali... Sentiu que nadava entre as flores brancas, que estas se tinham multiplicado e já não existia mais nada, nem o céu nem a erva lá em baixo. Estava a afogar-se... (ACQES: 127)

Neste preciso momento do conto aparece a mãe do menino, que o leva de volta para casa. Nesta imagem estamos perante o poder de ruína da natureza que envolve a criança como se envolvesse um edifício em deterioração, de tal forma que o jovem quase se torna um prolongamento da árvore, como se regressasse ao indefinido e ao plural, abandonando a sua humanidade por completo. Rui Magalhães afirma que este conto se assemelha a outro conto de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), intitulado «As Rosas», com a diferença de que neste «há estátuas brancas em vez de água» (Magalhães, 1999: 102). No que diz respeito a esta comparação com a água, basta analisarmos o vocabulário escolhido na passagem acima transcrita, nomeadamente o uso significativo de expressões como «estava mergulhado...» (ACQES: 127), «sentiu que nadava...» (*Ibid.*: 127) e «estava a afogar-se...» (*Ibid.*: 127),<sup>43</sup> que se relacionam com o universo aquático, também ele bastante presente nas narrativas da autora e, inclusivamente, no espaço do jardim, como iremos ver mais adiante no presente capítulo.

Como vimos, o fechamento poderá, igualmente, verificar-se pelo facto de o jardim ser o local onde as personagens se transformam em estátuas, criando dessa forma um mundo virado para dentro, labiríntico, que se aproxima da morte e, ao mesmo tempo, da única salvação possível para as personagens, no quadro da inevitabilidade da ruína. O jardim é, então, espaço de abertura, mas também de fechamento, pois constitui um local exterior em relação à casa que, no entanto, se encontra fechado em relação ao resto do mundo, até pela natureza invulgar (monstruosa) das plantas que lá habitam. Deste modo existe uma interioridade na sua exterioridade, tal como nas personagens em ruína, que revelam a sua interioridade, tornando exterior o mais íntimo de si e colocando-se do

---

<sup>43</sup> Ainda pertencente à mesma imagem da magnólia, encontramos a seguinte referência à água, mais especificamente ao mar: «A magnólia tinha-se transformado num mar de flores brancas» (ACQES: 127). Importa, ainda, destacar o uso de uma forma verbal de “transformar” que transmite a ideia de mutação animalesca e violenta, aspecto este que, como vimos, é uma característica específica dos jardins presentes nas narrativas de Ana Teresa Pereira.

avesso, trazendo à luz a sua obscuridade. Este é o carácter paradoxal presente no momento da descoberta, que nos indica a natureza de ruína dessa mesma revelação e que reforça a ideia de que esse momento crucial de iluminação encontra estreita relação com a natureza das personagens, obscura e em ruínas. É, portanto, deste modo que se concretiza a derradeira revelação da escuridão que vive dentro de cada uma delas, «como uma bênção, como uma condenação» (SEMAA: 48), como afirma a autora a respeito da repetição inevitável e infinita da história da protagonista do conto «Anamnese», de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000).

Neste mesmo livro, e retomando por instantes o conto «Pássaro quase mortal da alma», importa referir que existe, no momento da descoberta, esse sentimento confuso entre morte e renascimento do ser, a passagem do caos ao cosmos, a destruição necessária à nudez que as leva à descoberta da essência, como ilustra a seguinte passagem: «Embrenhou-se na leitura com a sensação de estar a atirar-se da torre para o rio, de estar a matar-se. Mas algo dentro de si sussurrou que não se tratava de morrer mas de renascer» (SEMAA: 130). Neste sentido, estamos na presença do jardim enquanto espaço ambivalente possuidor de algumas características de ruína que resultam do confronto entre os contrários vida/morte e realidade/irrealidade (sob a forma de fantástico). Essas mesmas características encontram-se presentes nas fendas dos muros do jardim, como na ruína do conto «Anamnese», em que a autora nos fala dos «pássaros que faziam ninho nas fendas, os animais selvagens que dormiam nos recantos onde nunca chegava a luz» (*Ibid.*: 21). Neste mesmo conto, Ana Teresa Pereira refere ainda a ligação íntima entre o «amplo jardim de plantas mortas» (*Ibid.*: 21) e o que restava da construção de pedra, com «o interior invadido pelas plantas» (*Ibid.*: 21). Nesta mesma descrição encontramos ainda uma visão mais detalhada do espaço abandonado do jardim, um espaço imenso em que a vida se perdeu e onde as plantas também pareciam ter perdido a vitalidade: «À sua volta havia arcos desfeitos, uma pequena fonte em pedaços, e as plantas... Não sabia se estavam mortas, os ramos cinzentos, tristes... Camélias centenárias, talvez magnólias e rododendros. E as árvores eram carvalhos, tinham fendas nos troncos, num deles um ramo rasgara-se e caíra pesadamente no solo» (*Ibid.*: 21-22). Estas características denotam a progressiva decadência do espaço humano da casa, o caminho lento e fascinante até ser

engolido definitivamente pela natureza, até desaparecer por completo.

O jardim representa, desta forma, o derradeiro espaço de ruína, o lugar onde a verdade se revela de uma forma terrível e onde se confirmam todas as histórias que a biblioteca representa, tornando-se o espaço das terríveis revelações do outro lado da realidade. A sua natureza ambivalente faz com que este espaço natural seja, simultaneamente, um lugar de fuga e refúgio e um lugar de confronto com a inevitabilidade da condição de ruína das personagens. Neste sentido, o conto «O Prisioneiro» (Pereira, 1997b) fornece-nos uma visão do jardim que reflecte de forma bastante significativa as suas características ruinosas. Neste conto, Tom e Marisa são dois meninos que se conheceram na casa do tio de Tom e de sua mulher, uma «casa antiga, enigmática, de paredes rosadas» (ACQES: 132). Os dois jovens «dedicavam-se inteiramente um ao outro» (*Ibid.*: 132) no tempo em que estavam juntos, até que, um dia, Tom soube que teria de ficar sem Marisa o resto do ano e esperar que ela voltasse no Verão. Nesse momento, Tom descobre os segredos do jardim, passando a observá-los com um encantamento especial:

Nos fins de Janeiro, algo de estranho começou a acontecer no jardim.

Numa manhã muito fria, Tom descobriu uma flor branca, carnuda, semifechada ainda, que nascera num dos ramos de uma magnólia pequenina, sem folhas.

Com o passar dos dias, a magia tornou-se mais profunda. As magnólias abriam-se em flores brancas, rosa, quase vermelhas, de perfume intenso. As camélias desprendiam-se e formavam grandes espaços de cor sobre as ervas.

A terra estava húmida, molhada.

Um mês depois, inúmeras oxalis vermelhas, minúsculas, espalhavam-se pelo relvado em frente da casa.

O velho jardineiro, com a sua voz pausada, ensinava a Tom o nome secreto de cada planta, a diferença entre as folhas, a mutação das cores e das sombras. (*Ibid.*: 134-135)

Essa relação de intimidade com o jardim intensifica-se quando Tom começa a «ligar as primeiras hortênsias à proximidade do regresso de Marisa. E a primeira beladona surgia invariavelmente depois da sua partida» (*Ibid.*: 135). As transformações do jardim marcam assim, para Tom, a passagem do tempo<sup>44</sup> e ligam-se ao protagonista de uma forma profundamente sentimental, representando, simultaneamente, a esperança e a desilusão, tal como referimos anteriormente a respeito de outros jardins presentes em contos já

---

<sup>44</sup> As passagens do conto «O Prisioneiro» (Pereira, 1997b) aqui citadas serão recuperadas, num momento posterior do presente capítulo, para uma análise mais pormenorizada aquando da abordagem da temática tempo em Ana Teresa Pereira.

analisados. Finalmente, dá-se a separação e o jardim transforma-se totalmente, tornando-se ameaçador: «Nessa noite, Tom vagueou pelo jardim onde pairava uma espécie de irrealidade. Caminhou durante muito tempo, sem nunca chegar ao portão. O jardim transformara-se num labirinto e ele perdera-se» (*Ibid.*: 136). Ele ficara dominado pelo ambiente que o rodeava e pela sua própria fantasia, como um louco: «Tom submergiu nos livros e na paisagem que sempre fora mais intensa, mais real do que ele» (*Ibid.*: 138). Este sentimento de ruína de Tom prolonga-se e ele fica cada vez mais prisioneiro do mesmo espaço e da mesma existência: «Os anos foram passando, redondos, iguais» (*Ibid.*: 138). À semelhança de Tom, também os espaços do jardim e da casa se tornavam ruínas e eram um reflexo do processo de decadência interior que se abatera sobre ele e provocara o seu isolamento do mundo:

O velho jardineiro e a mulher tinham desaparecido há muito. Tom vivia sozinho na casa enorme e vazia. Por vezes bebia de mais à noite, e quando saía para o jardim este estava transformado, ameaçador. O vento rosnava entre as árvores e raízes hostis faziam-no tropeçar. Caminhava vacilante e imaginava que com o passo seguinte chegaria ao fim da Terra e cairia num abismo negro, sem fundo.

A casa tinha falhas na pintura, os ramos quase partiam as vidraças quando o vento soprava forte, os arcos de pedra começavam a perder pedaços.

E havia teias por todo o lado: o musgo nas fontes, os líquenes que escorregavam das árvores, a névoa espessa... (ACQES: 138)

No entanto, apesar de condenado a viver a mesma situação repetidamente, Tom sentia «uma obscura felicidade» (*Ibid.*: 138) quando «Marisa, a filha de Marisa, a neta de Marisa» (*Ibid.*: 138) voltavam à casa. A felicidade experimentada era obscura, porque ele jamais seria capaz de se entregar por completo e sabia intuitivamente que, a partir de certa altura, chegaria «o momento de desligar-se» (*Ibid.*: 137). Com isto, a autora mostra-nos igualmente a inevitabilidade da ruína, da qual as personagens nunca conseguem escapar, tornando-se prisioneiras dela e, por conseguinte, também delas próprias. Outro aspecto a realçar neste conto é a conclusão de Tom relativamente à sua situação perdida com Marisa: «Ele não podia tê-la, como ela não podia ter o jardim no Inverno. Estava tudo certo. Só um lado das coisas nos pertence» (*Ibid.*: 137). No entanto, as narrativas da autora tentam sempre contrariar esta conclusão da personagem através da evocação de atmosferas de pura irrealidade que, neste conto, seriam representadas pelo «“outro lado do jardim”» (*Ibid.*: 137), do qual fala Tom às diferentes “Marisas” que passam pela casa em ruínas.

Como vimos, os temas da ligação com a natureza são uma presença constante na literatura de Ana Teresa Pereira e esta proximidade com os elementos representa a relação íntima das suas personagens com a terra, com o centro e com o regresso às origens. No entanto, essa aproximação desencadeia sempre um conflito entre o interior e o exterior, entre as personagens e o espaço que as rodeia, semelhante àquele que se trava num edifício em ruínas que mede forças com os elementos naturais. De um modo semelhante, nos contos da autora, o conflito interior das personagens vai adensando à medida que a narrativa avança e vai revelando o carácter de ruína de todo o ambiente físico que as irá prender um sentimento de terrível e inevitável destruição. Esse tom de sofrimento e morte presente no ambiente que as rodeia torna-se, no entanto, o caminho que as levará à descoberta da sua verdadeira e terrível natureza, mesmo que o medo se encontre sempre presente, como podemos ver na seguinte passagem:

Mas na manhã seguinte despertou com o cheiro do mar e das flores do jardim, com o canto dos pássaros nas mimosas, o miar das gaivotas, e percebeu quase com incredulidade que estava viva.  
(...)  
Abriu a pesada cancela de madeira, e caminhou sobre as rochas e a areia, tirou as sandálias e avançou um pouco pelo mar.  
Mas ficou ali, respirando fundo, sentindo o frio da água, mas sentindo também o medo, o medo das vagas, obscuro, indefinido. (SEMAA: 149)

Nesta descrição, retirada do conto «Se eu morrer antes de acordar» (Pereira, 2000), encontramos a presença da água, elemento que desempenha em Ana Teresa Pereira um papel importante, relacionado com a temática da ruína e partilhando uma ligação profunda com o simbolismo do espaço do jardim, como afirma Rui Magalhães:

Se o jardim se liga à biblioteca, liga-se, num outro plano, de maior inevitabilidade, à água. De uma forma mais nítida ainda do que a própria casa.  
O jardim (e a natureza que ele representa) e a água são coincidentes na premonição da morte; são lugares de perdição no sentido em que os personagens perdem mesmo a tensão entre os duplos que, apesar de tudo, significa uma forma de sobrevivência (pelo menos, uma tentativa).  
(Magalhães, 1999: 117)

O facto de água e jardim serem, nas palavras de Rui Magalhães, «lugares de perdição» (*Ibid.*: 117), permite relacioná-los intimamente com a temática da ruína, enquanto elementos que possibilitam a quebra da tensão interior das personagens entre o real e o irreal, o vivido e o sonhado. Através do contacto com a água e o jardim, as

personagens entregam-se totalmente à natureza escondida das coisas, abraçando o desconhecido e aceitando a inevitabilidade da destruição. Outro aspecto que contribui para o carácter ruinoso da água nas narrativas de Ana Teresa Pereira é o facto de o mar contribuir para o isolamento geográfico da casa, fazendo com que esta surja «quase isolada do resto da terra» (*Ibid.*: 117), como acontece com a casa de *Matar a Imagem* (Pereira, 1989), situada «numa baía isolada do resto do mundo, num lugar onde só se podia ir atravessando um túnel no qual caía água o ano inteiro» (Pereira, 1989: 51). A própria autora, em entrevista ao *Jornal da Madeira*, afirma que debaixo das casas dos seus contos «“há água, sempre”» (Apud Magalhães, 1999: 117), tal como afirma a sua personagem Tom em *Num Lugar Solitário* (Pereira, 1996), quando é também entrevistada para um jornal:

As casas e a água.  
«- O que há debaixo das casas?  
«- Água, sempre.  
«- Água negra?  
«- Sim.»  
(Pereira, 1996: 76)

Esta água escura encontra-se igualmente presente em tanques e poços existentes em outros contos da autora, como na casa em ruínas que Carla descobre em «Anamnese», na qual existe «um pátio interno, onde as trepadeiras verdes e húmidas se enredavam como numa floresta, e numa fonte de pedra dormia água muito escura, cheia de folhas apodrecidas (pensou vagamente que a água e as plantas têm uma natureza e uma origem anteriores à criação, aquele lugar talvez fosse o centro da casa)» (SEMAA: 27-28). Nesta passagem, a autora acrescenta uma pequena reflexão em que podemos identificar um sentimento de proximidade com o transcendente, associado à natureza íntima da água e das plantas e que as aproxima do ambiente ruinoso que rodeia a casa. No entanto, é na cave da casa em ruínas, «aconchegante como o ventre de um monstro» (*Ibid.*: 29), que a personagem encontra os tanques nos quais quase se entrega à perdição:

Eram longos tanques de água esverdeada, que as lâmpadas iluminavam bem; na verdade pareciam estar ali para isso, para tornar visível o que se escondia nos poços. Carla parou fascinada no bordo de um deles.  
A água agitou-se ao de leve e ela começou a ver presenças. Moviam-se no escuro, apareciam como se viessem directamente do desconhecido, e afundavam-se nele de novo. Os peixes de água gelada

que viviam nos poços, que talvez fossem um só peixe, como ela os detestava, sonhara com eles tantas vezes, tantas vezes...

Nesse instante uma mão pousou no seu ombro e Carla soltou um grito de medo. Tentou escapar da mão, a mão fria como a de um homem de neve, mas perdeu o equilíbrio e no momento seguinte estava dentro do tanque, engolia golfadas daquela água verde, enquanto os peixes gelados e repugnantes lhe roçavam o corpo. Sentiu que o seu corpo se afundava e fez um esforço para voltar à superfície. (*Ibid.*: 29-30)

A própria casa do conto «O anjo esquecido» é vista por Tom como «um poço, um espaço onde só se podia cair» (ANMEA: 16), o que demonstra que a água, quer seja num tanque, num poço ou no mar, representa sempre um espaço de perdição e encontra-se intimamente ligada à casa, existindo sempre debaixo dela, no seu ventre. A este respeito, Rui Magalhães diz-nos que aquela é «símbolo da profundidade, do afundar-se em si mesmo» (Magalhães, 1999: 118), dessa forma aproximando-se da natureza ruínosa da personagem, simbolizando a ruína do real e o abandono absoluto no “outro lado”: «este afundar-se em si mesmo pode ser radicalizado ao nível de um apagamento da ordem real e de uma intimidade absoluta com o desconhecido» (*Ibid.*: 118). O autor refere ainda a natureza ambivalente da água quando afirma que esta é, enquanto «elemento líquido, moldável, capaz das maiores transformações e de que o mar é, naturalmente, o paradigma» (*Ibid.*: 118). Essa característica moldável e fluida faz com que a água seja um elemento ambivalente, podendo tornar-se «positiva ou negativa, sonhadora ou terrífica» (*Ibid.*: 118), ou mesmo todas estas em simultâneo, reflectindo sempre a natureza de duplicidade que existe no íntimo das personagens, que está na origem de toda a sua ruína interior e que as aproxima da morte:

Sim, havia morte nela. Na sua forma de fazer amor, na sua forma de nadar, com uma volúpia, um prazer profundamente erótico... ele tinha sempre a fantasia de que ela não voltaria à superfície, cada vez que o seu corpo desaparecia na água.

Por vezes parecia afundar-se em si mesma, e ele tinha de ir buscá-la, fazê-la voltar ao mundo real, à superfície...

E ele tinha medo, medo por ela, que ela caísse tão fundo, tão fundo dentro de si que nunca mais pudesse voltar. (Pereira, 1990: 55)

A passagem acima transcrita transmite proximidade intensa e indistinta entre terror e prazer, entre medo e desejo, sentimentos contrários que pautam o comportamento duplo das suas personagens na sua relação com a água, na qual elas se desejam secretamente diluir, numa tentativa de fuga à realidade nas situações-limite de proximidade da ruína. Verificamos ainda que esse abandono de si se encontra associado ao acto sexual que, por



sua vez, se encontra associado à morte, numa entrega violenta e animalesca.<sup>45</sup> Deste modo, as referências ao mar nas narrativas da autora encontram-se associadas a uma espécie de feitiço do qual as personagens não se conseguem libertar e que desejam e temem com igual intensidade. Essa mesma atracção pelo mar encontra-se presente no conto «Se eu morrer antes de acordar» (Pereira, 2000), no qual o mar se torna um paradigma dessa mesma duplicidade, simultaneamente tranquilizador e aterrador, temeroso e convidativo:

Tirou o vestido e deixou-o cair na areia. O mar estendia-se à sua frente, num movimento íntimo, como se a chamasse. Iris entrou devagarinho, sentindo a água fria nos pés, nas pernas, nas coxas, na cintura. Depois submergiu e quando o rosto veio à superfície apercebeu-se de que a dor de cabeça desaparecera, via nitidamente o céu cheio de estrelas, o mar prateado. Teve a sensação de nadar dentro de si mesma, era como se se encontrasse voltada para dentro, e era bom, afundava-se em si mesma, perdia-se. Com braçadas suaves, seguras, nadou para longe. (SEMAA: 183)

No caso desta imagem, presente na parte final do conto, o mar, que começa por ser um lugar inicialmente desconhecido, acaba por se tornar uma espécie de bálsamo que cura a personagem por dentro e por fora, através da entrega ao poder encantatório e sedutor das suas águas, que a fazem esquecer-se de si mesma e de todos os seus momentos de ruína, todas as feridas e cicatrizes que a acompanharam desde sempre. Fora, aliás, essa mesma necessidade de abrigo que levava a personagem feminina a procurar refúgio na casa à beira-mar, «nos finais de Abril, quando tudo já estava decidido, a morte anunciada, e a traição dele» (*Ibid.*: 148). Na sua nova casa a personagem encontrava-se, de facto, resguardada de tudo o resto, especialmente de um marido que «sempre quisera matá-la, sempre a odiara, um ódio de morte» (*Ibid.*: 147). Inicialmente, sentira-se tranquila, num momento de calma, antes da agitação das águas, num momento entre realidades: «agora que o crepúsculo se dissipava e o sol se afundava definitivamente nas águas, sentia-se

---

<sup>45</sup> No conto «A Coisa Que Eu Sou» (Pereira, 1997b) encontramos essa característica de animalidade de forma bastante intensa em várias imagens, que surgem no conto de forma também inesperada e violenta: «Aquele corpo forte, peludo, era também selvagem, e inspirava-lhe ternura, e gostava de beijá-lo devagarinho, tentando não o acordar, mas sabendo que dum instante para o outro os braços incrivelmente musculosos iam rodeá-la e tudo ia começar de novo, com a ferocidade e a doçura dos animais...» (ACQES: 48). No final do conto encontramos uma descrição de paixão violenta característica das relações amorosas entre as personagens da autora, que têm um forte sentimento de perdição e posse, de medo e desejo: «As mãos dele rodeiam-lhe a cintura, os seios. Ela geme alto. Um gemido longo, de bicho. Depois sente o frio do colar a fechar-se no seu pescoço. A mão dele a levantar-lhe o cabelo. E sente a fome. A fome selvagem, visceral, que dominara durante tanto tempo. Volta-se para se apertar contra ele, para senti-lo todo, para que ele lhe ponha logo a marca da sua posse, definitiva» (*Ibid.*: 54). Também em «O Teu Lugar No Meu Corpo», os amantes «fizeram amor com uma fome selvagem, quase mortal» (*Ibid.*: 152), antes do acto final: «A mulher sorriu. Estendeu o braço para a mesa-de-cabeceira e Tom apercebeu-se de que a sua mão segurava agora uma faca de prata» (*Ibid.*: 153).

quase feliz. Sozinha e feliz, no fim do universo» (*Ibid.*: 150). No entanto, assim que o crepúsculo começou a dar lugar à noite, o lado terrível da realidade foi surgindo:

Muito perto, nas águas avermelhadas pelo rasto de sol, nas águas que se agitavam de forma violenta, como um turbilhão, viu o monstro, o longo corpo quase informe, as asas escuras, os olhos verdes que pareciam fitá-la por instantes antes de a figura submergir no mar.  
E ficou escuro, as estrelas começaram a surgir, as luzes da cidade acenderam-se, e ela continuou imóvel, os braços rodeando as pernas geladas, um tremor violento percorrendo-lhe o corpo magro. (*Ibid.*: 150)

A passagem anterior descreve a primeira aparição do monstro com características de animal aquático que é, como se descobre mais tarde, um misto de homem e monstro marinho.<sup>46</sup> De facto, Iris sente novamente a sua presença quando se volta a aproximar do mar e descobre que «não era um monstro mas um simples barco» (*Ibid.*: 164), onde navegava um homem, de uma «voz tão familiar, tão próxima» (*Ibid.*: 164), que a convida a entrar na água:

- Vamos nadar.

- Não.

Mas não resistiu quando ele lhe puxou o vestido para cima, ergueu os braços para que o tirasse, ficou imóvel e expectante, no seu slip branco de algodão. Não teve frio. Ele percorreu com os olhos o seu corpo nu, murmurou a tua beleza de junco, e depois deu-lhe a mão e correram para o mar.

Quando a água rodeou o seu corpo, Iris sentiu um medo enorme, mas a proximidade dele fê-la descontrair-se aos poucos, até que a sensualidade de antigamente a envolveu, o seu corpo pareceu ganhar novas forças e entregou-se ao mar, nadou para o largo, depois voltou-se e deixou o corpo flutuar, dissolver-se, e viu as estrelas, a lua, tão próximas que quase a tocavam.

Ele estava ali e foi a coisa mais natural do mundo beijarem-se na boca, os corpos juntos (...).

Nadaram para a costa. Iris percebeu que as forças a abandonavam e foi com dificuldade que conseguiu transpor os últimos metros. Sentiu a mão dele no seu ombro mas desprendeu-se.

Agora estava deitada na areia, ofegante, e ele sentara-se ao seu lado. (*Ibid.*: 165-166)

Na passagem acima transcrita encontramos uma forte marca de sensualidade quando a protagonista feminina entrega o seu corpo e a sua mente ao mar e aos braços de Tom, num acto de purificação interior que transmite uma intimidade tranquila com o que a rodeia, através da «proximidade dele» (*Ibid.*: 166), apesar dos receios iniciais em entregar-se de corpo e alma ao movimento das águas profundas e infinitas. Mas o medo volta a surgir com a suspeita da existência da criatura monstruosa na imagem final do conto,

---

<sup>46</sup> Esta imagem do homem que se transforma em monstro surge constantemente ao longo da obra de Ana Teresa Pereira, como, por exemplo, nos contos «As Asas» (Pereira, 1997b), através da presença das garras de Aramiel, e «A noite mais escura da alma» (Pereira, 1997a), quando Marisa «teve a impressão de que uma fera a atacava, um animal selvagem» (ANMEA: 138).

quando Iris ouve «um som não muito distante» (*Ibid.*: 183) que julga tratar-se do «monstro de olhos verdes que vira naquela noite» (*Ibid.*: 183). Na verdade, o homem que surge misteriosamente das águas, Tom, é associado a Proteu, «um dos deuses secundários do mar» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 546) que, segundo Pierre Grimal, possui «*o dom da metamorfose, podendo converter-se em tudo o que desejasse*» (Apud Chevalier e Gheerbrant, 1982: 546):

- Quem és tu?

Os olhos cinzentos, verdes, negros. O que é que a olhava atrás daqueles olhos. Mas a voz dele era tranquilizadora.

- Talvez Proteu. Mas se me agarrares com força, conservarei a forma humana. (SEMAA: 184)

Esta identificação da personagem Tom com a figura de Proteu faz todo o sentido seirmos que, segundo a mitologia, este deus é também «o símbolo do inconsciente, que se manifesta sob mil formas, sem nunca responder com precisão, exprimindo-se apenas por enigmas» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 546). Esta natureza enigmática é uma das características da personagem Tom, de todos os Tom, endeusados e misteriosos, que falam através de imagens, como esta do deus Proteu, que comunicam usando idiomas desconhecidos e milenares, como a linguagem dos pássaros,<sup>47</sup> e contam histórias fabulosas e lendárias do início dos tempos, inspiradas nos textos apócrifos. Vemos que, na passagem do conto de Ana Teresa Pereira acima transcrita, Tom pede a Iris para agarrar o seu corpo com força para o tornar humano, como se, dessa torma, transformasse a fantasia em realidade e não mais a deixasse, fazendo desaparecer toda a incerteza: «Sentiu que ele a apertava contra si, que lhe cobria o rosto de beijos. E então as forças voltaram, a consciência, pareceu-lhe ouvir latidos na praia» (SEMAA: 184). Essa consciência volta à

---

<sup>47</sup> No *Dicionário dos Símbolos* (Chevalier e Gheerbrant, 1982), diz-se que «é uma crença comum que as aves têm uma linguagem. O Alcorão (27, 16) diz que o rei Salomão conhecia esta linguagem» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 100). A linguagem dos pássaros aparece de forma recorrente em Ana Teresa Pereira como elemento fundamental e derradeiro de ligação ao outro lado das coisas: «Os documentos mais antigos entre os textos védicos mostram que a ave (...) era vista como um símbolo da amizade dos deuses para com os homens» (*Ibid.*: 100). Deste modo, as personagens de Ana Teresa Pereira que recordam esta linguagem encontram-se próximas de encontrar a sua verdadeira natureza e o seu verdadeiro caminho no outro lado da realidade e na ligação com as verdades mais profundas e ancestrais, como sucede em «Pássaro quase mortal da alma» (Pereira, 2000): «leu os poemas devagarinho, interiorizando cada palavra, uma emoção enorme envolveu-a, a linguagem dos pássaros... depois leu alguns poemas em voz alta, aqueles sons que tinham algo de gritos de animais, de canto de pássaros, do movimento das águas, dos ventos. E quando parava o silêncio era o das plantas e das pedras, ou talvez nem houvesse distinção entre silêncio e linguagem, tudo se interpenetrava, tudo era a mesma coisa.

- Eu lembro-me, amor» (SEMAA: 138-139).

medida que ela regressa a terra, de volta à realidade, com Tom conservando a forma humana. Ainda relativamente ao simbolismo do mar, o *Dicionário dos Símbolos* refere que, para os místicos, este «simboliza o mundo e o coração humano, enquanto sede das paixões» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 440), aspecto que se liga às narrativas de Ana Teresa Pereira, nas quais as personagens se entregam a emoções intensas com a força própria de quem se afoga em águas desconhecidas, apenas com a certeza de que esse é o único e irreversível caminho ao encontro da sua verdadeira essência, esquecida e escondida nas mais remotas realidades. Neste mergulho para o desconhecido, a personagem evidencia um conhecimento profundo da inevitabilidade da sua condição de ruína, ambivalente, transitória e incompleta, tal como as próprias águas em que se movimenta: «águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais, uma situação de ambivalência» (*Ibid.*: 439). Assim, o mar torna-se um lugar de ruína, onde as personagens da autora se perdem para se poderem encontrar com o início de tudo: «Como antes. Quando não estava separado. Quando estava na água» (ACQES: 120).<sup>48</sup> Reflectidas na água ou mergulhando dentro de si mesmas, as personagens entram em contacto com as manifestações do seu inconsciente, os seus desejos mais íntimos e os medos mais profundos, que são as raízes de uma verdade mais forte e mais real do que tudo o resto (mais do que os outros, do que o quotidiano, do que os casos amorosos ou do que as ocupações profissionais). Deste modo, compreende-se que a personagem sinta a consciência voltar quando sai da água, espaço de encantamento, de ambivalência e indefinição. No entanto, o sentimento de revelação e de epifania que esse encontro provocou deixa sempre a sua marca na personagem, como se algo dentro dela tivesse despertado, permitindo uma tomada de consciência da natureza da protagonista, também ela dupla e ambivalente, como podemos ver no diálogo final entre Iris e Tom no último conto de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000):

Os braços dele à sua volta não a deixariam fugir. E a deusa nascia nela...

- *Porque eu sou a primeira e a última, sou aquela que é amada e aquela que é odiada, sou a santa e a puta, sou a estéril...*

Ouviu-o terminar, meigamente, ao seu ouvido:

- *E os teus filhos são inúmeros.* (SEMAA: 184)

---

<sup>48</sup> Retomaremos esta noção de “antes” em Ana Teresa Pereira, quando abordarmos a questão do tempo nas narrativas da autora.

A respeito da duplicidade da água e das características de ligação desta ao que é irreal, importa ainda recuperar uma imagem já referida no presente capítulo, que se poderá considerar uma das mais enigmáticas da literatura de Ana Teresa Pereira e que nos fala da presença das águas do sexo masculino e do sexo feminino no espaço que envolve os lugares mágicos, fantásticos e longínquos que as personagens da autora habitam. Como já foi referido, esta imagem encontra-se presente em várias histórias, começando por *Num Lugar Solitário* (Pereira, 1996), na descrição de um espaço chamado Paul do Mar, «um lugar inimaginável» (Pereira, 1996: 22), «longe de tudo» (*Ibid.*: 22) e fonte do que há de mais estranho em Tom. Neste conto, encontramos a descrição das ruínas de uma casa, onde a água entrava livremente, dando ao cenário um tom de irrealidade que combina perfeitamente com o ambiente do Paul: «Ao fundo de um caminho a casa enorme, moribunda, de janelas vazias. No interior cresciam plantas. Um dia entrara lá, um dia de chuva, havia lagos no chão, cortinas de água entre as pedras e as plantas, o nevoeiro insinuava-se pelas janelas e pelas portas» (*Ibid.*: 83). Na terceira parte do conto, intitulada «As Rosas», Patrícia encontra-se finalmente com Tom no Paul do Mar, onde existia uma casa em que se ouvia uma aquática «música de bambu» (*Ibid.*: 89) que fazia parte da «intimidade da casa com a água» (*Ibid.*: 89), uma intimidade ameaçadora:

Sentiu de novo a presença da água.  
Invisível.  
Pesada.  
Com flores negras no fundo.  
(*Ibid.*: 91)

Mas é apenas no final que ambos compreendem que aquele era o seu lugar e que o destino era inevitável, era algo de que não podiam fugir. Esse lugar, dominado pela presença das águas, tinha então revelado a sua natureza de ligação com o lado irreal das coisas, o lado oculto do real:

E tudo começara a fazer sentido.  
Mesmo o facto de ter nascido naquele lugar.  
O Paul.  
- O lugar onde as águas se misturam.  
A água que está por cima do céu é do sexo masculino, a água que está debaixo da terra é do sexo feminino.

- E o lugar onde as águas se misturam é a prisão das estrelas e dos pássaros  
A prisão dos anjos.  
Aprendera-o há muito tempo, quando lera as escrituras, os livros apócrifos... (*Ibid.*: 159)

De acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, essa separação da água relaciona-se com crenças chinesas segundo as quais as águas representavam «o caos, a indistinção primeira» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 41), sendo divididas em «Águas superiores, que correspondem às possibilidades *informais*, e em Águas inferiores, que correspondem às possibilidades *formais*» (*Ibid.*: 41-42). Seguidamente, o mesmo *Dicionário dos Símbolos* refere que esta dualidade da água é representada pelo «Livro de Enoch (...) em termos de oposição sexual» (*Ibid.*: 42), a mesma representação que encontramos nas passagens dos contos de Ana Teresa Pereira em análise. Esta ligação com os escritos apócrifos dá à água uma dimensão transcendental e transformadora que simboliza espiritualidade e ligação com um lugar fora do mundo real, a prisão das estrelas, dos pássaros e dos anjos. Outras referências a este lugar transcendental surgem nos contos «As Asas», de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b) e «Pássaro quase mortal da alma», de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), nos quais a presença da água se liga a lugares envoltos em mistérios, situados no fim do mundo e separados de toda a realidade.

Como tivemos oportunidade de referir neste mesmo capítulo, o conto de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000) serve de confirmação de todos os segredos que Aramiel disse revelar a Carla no conto de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), segredos esses que se relacionam com o lugar misterioso e fantástico que, tal como o Paul do Mar de *Num Lugar Solitário* (Pereira, 1996), «é o fim do céu e da terra» (ACQES: 110), «a prisão de todas as estrelas» (*Ibid.*: 110) e o lugar «onde as águas se misturam» (*Ibid.*: 110), muito semelhante ao vale distante para onde a protagonista de «Pássaro quase mortal da alma» (Pereira, 2000) vai trabalhar e viver, separada de tudo o resto, numa casa que se chamava «simplesmente o *Castelo*» (SEMAA: 101). Por fim, importa referir que, em todos estes lugares distantes, de águas com poderes transcendentais de prender anjos e «engendrar feras e pássaros» (ACQES: 112), as personagens parecem reconhecer a sua casa, compreendendo o seu lugar e a sua natureza, apesar de todo o conflito interior e de ruína com a realidade que dificulta essa mesma aceitação. É essa mesma situação que presenciamos em *As Personagens* (Pereira, 1990), numa passagem em que o mar

representa esse desejo-limite de um abandono total de si em direcção ao desconhecido, numa ausência total de dor que só a morte poderá trazer:

O mar... esperava-o. No mar não havia dor.  
Despiu a roupa e entrou no mar, absolutamente nu. A água estava fria, teve um estremecimento. Foi nadando para longe, devagar, saboreando cada braçada.  
A água, inicialmente gelada, parecia agora morna, quase quente.  
Nadando dentro do oceano, afastando-se da costa, nadando com gestos lentos em direcção à morte (...). (Pereira, 1990: 59)

Como vemos, o mar funciona como um refúgio a todo o sofrimento do mundo real, um elemento entre realidades, «um limbo quente que o rodeava inteiramente» (*Ibid.*: 59) e ao qual a personagem se entrega com gestos lentos, calculados, em direcção ao desconhecido, com a resignação de quem não encontra outra alternativa e se conforta com a ideia do fim de toda a dor, percebendo-a por inteiro: «(...) queria pelo menos dar à sua morte a dimensão da poesia. Os poetas devem morrer no mar» (*Ibid.*: 59). A passagem acima transcrita representa, então, esse conflito interior de ruína que define a luta das personagens, divididas entre realidades, sentimentos e negações de tudo o que pensavam ser verdadeiro.

No que diz respeito à presença de poços ou tanques de água suja e escura, misturada com flores mortas, na maior parte das vezes situados no meio da vegetação que cresce desmesuradamente no jardim das casas abandonadas ou em ruínas, importa destacar o livro *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a), onde os poços de água lamacenta e podre são uma constante e representam a ligação profunda que as personagens têm com o lado mais obscuro da realidade. A preferência pela água turva e suja, em detrimento da água límpida e transparente, acentua as características de ruína do ambiente físico que envolve a história e relaciona-se de forma bastante significativa com a dimensão simbólica que muitas vezes adquire igualmente o nevoeiro em muitas das imagens da autora, particularmente em situações que descrevem o contacto das personagens com o desconhecido: a água turva torna difícil vislumbrar o que se encontra do outro lado, tal como é sempre difícil descobrir a verdadeira origem do terrível e do monstruoso nas narrativas de Ana Teresa Pereira. O poço simboliza uma ligação com a natureza monstruosa que misteriosamente existe do outro lado da realidade e acentua o carácter

etéreo e fantasmagórico do jardim onde se encontra.<sup>49</sup> Deste modo, encontramos em «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), para além da já referida comparação da casa a um poço, a descrição de «um poço de forma octogonal, um espelho de azul e folhas, nenúfares e água escura» (ANMEA: 30) que tinha, «na extremidade, uma bela flor de pedra» (*Ibid.*: 30).<sup>50</sup> Outra imagem presente no mesmo conto diz respeito a um sonho em que Tom volta à sua torre e no qual surgem imagens recorrentes do universo da autora, como a imagem da chegada ao fundo do poço, que simboliza o encontro da personagem com o seu inconsciente, transportado «para a vida acordada» (*Ibid.*: 15) sob a forma de imagens, como vai acontecendo ao longo de todo o conto. É, portanto, neste sonho que o protagonista entra em contacto com o lado monstruoso das coisas, através da imagem do poço e do seu fundo, escuro e assustador:

Percebeu que estava numa região onde nunca se aventurara antes.  
 Estava próximo do fundo.  
 Do fundo do poço.  
 E de repente, lá em baixo, num pântano lamacento, pressentiu o monstro, o corpo longo de serpente que se perdia nas entranhas da rocha, a cabeça escamosa, os olhos verdes brilhando na escuridão.  
 (ANMEA: 40)<sup>51</sup>

No conto «Sete anos», o segundo de *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a), encontramos uma forte presença da água ao longo de toda a narrativa. No início do conto, vemos Marisa, irmã gémea de Patrícia, aproximar-se da casa, «um fantasma saído das águas» (ANMEA: 65), como se tivesse voltado de um local longínquo, como se tivesse regressado à vida: «“Uma mulher afogada”, pensou Pat absurdamente» (*Ibid.*: 65). Com este regresso inesperado de Marisa, a irmã sente o seu mundo ruir: «Tinha direito a um

<sup>49</sup> Muitas vezes os poços ou tanques situam-se em recantos escondidos dos jardins, o que reforça o seu carácter misterioso e irreal, tal como acontece com os tanques do jardim do conto «As Rosas»: «Os tanques. Quatro ou cinco, enormes, um a seguir ao outro, meio escondidos pelas heras e os arbustos» (ACQES: 118).

<sup>50</sup> Esta trata-se, não só da descrição do poço da casa que Tom e Marisa habitam, mas também da descrição da foto da capa do livro, da autoria da própria Ana Teresa Pereira, como é referido na ficha técnica do mesmo.

<sup>51</sup> Encontramos neste conto, uma vez mais, a referência ao monstro marinho, neste caso associado ao sonho e à fantasia, contrariamente ao que vimos acontecer com o conto de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), em que a separação entre o universo irreal e a realidade é menos clara, com o monstro a adquirir características físicas e humanas que ultrapassam a mera fantasia ou o sonho. Neste sentido, importa voltar a referir que é também por isso que Anabela Sardo afirma que os lugares e os elementos físicos dos contos pertencentes a este livro «não têm já nenhuma ligação com o mundo dito *normal*» (Sardo, 2001: 129), sendo o afastamento do real mais acentuado nesta obra do que em qualquer uma das anteriores, como por exemplo *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a) ou *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b). Nestas, a existência do outro lado cria nas personagens uma «suspeita do real» sem ainda mergulhar totalmente no lado da irrealidade, como acontece de forma mais clara nos contos de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000).



pouco de felicidade, a estar com Tom (...) sem que os fantasmas molhados de outros tempos viessem mudar o mundo, estilhaçar o mundo» (*Ibid.*: 66). A escolha de vocabulário relacionado com a água é representativo do papel que esta desempenha na economia da narrativa, como veremos de seguida. De facto, com o desenrolar da história, ficamos a saber que, quando as irmãs eram ainda jovens, Patrícia «sentava-se durante horas junto ao poço que ficava no fundo do jardim» (*Ibid.*: 72) e mais tarde, depois de terem conhecido Tom, Pat continuava a passar «imenso tempo junto ao poço no fundo do jardim, como fizera a vida toda, procurando algo na água escura, cheia de plantas, de flores, de reflexos» (*Ibid.*: 78). Desta forma, o poço torna-se um elemento importante para a compreensão do fantástico presente no conto, especialmente no que diz respeito ao modo como Marisa se relacionava com o mistério existente para lá da água turva, que ela contemplava como se buscasse algo de si própria, algo da sua própria ruína, o que leva a pensar que algo acontecera já, num tempo e espaço indeterminados, e que voltaria a acontecer de forma inevitável.<sup>52</sup> Sete anos depois do desaparecimento de Marisa, também «Tom passava horas sentado na erva, junto ao poço, como se tentasse ver o rosto da mulher entre os nenúfares » (*Ibid.*: 84). A água turva do poço funciona, então, como elemento de comunicação entre mundos, entre o real e o irreal, um elemento de contornos fantásticos que possibilita a suspensão da realidade, criando uma fenda no espaço e no tempo, como uma espécie de vestígio ou um pedaço de ruína que demonstra a fragilidade do real tal como as personagens o conhecem:

Como um fantasma.

Não tinha mudado nada.

O rosto intocado dos dezanove anos, os olhos cinzentos e melancólicos. O cabelo comprido, castanho, com algo que parecia lama e folhas.

Como o resto do corpo. Restos de folhagem e de terra. (...)

«Como se tivesse estado imenso tempo debaixo de água», pensou Pat com um arrepio. (*Ibid.*: 89)

Depois de ter voltado do outro lado, Marisa adquirira qualidades de feiticeira e começara a inspirar Tom a escrever «numa língua estranha, completamente ininteligível» (*Ibid.*: 99). O contacto com a água escura tinha sido o momento de mudança,

---

<sup>52</sup> Esta concepção do tempo e do espaço circular é uma marca da literatura de Ana Teresa Pereira que se relaciona intimamente com o fenómeno de ruína e da qual falaremos mais em pormenor quando abordarmos a questão do tempo nas narrativas da autora, no segundo ponto do presente capítulo.

da passagem para uma existência mais fantástica e irreal, da qual Pat se sentia excluída: «E Pat tornara-se de novo invisível» (*Ibid.*: 99). No entanto, havia sempre a água escura, a origem misteriosa de tudo, que ligava as irmãs para sempre e desde sempre:

O horror sempre estivera tão próximo delas, tão próximo...  
Uma presença invisível.  
Desde o seu nascimento.  
Ou mesmo antes.  
Na água escura.  
Puxou a irmã para si e acariciou-lhe os cabelos.  
Nem mesmo Tom conseguira afastar o horror...  
(*Ibid.*: 92-93)

Esta passagem mostra-nos duas irmãs perdidas e desesperadas em confronto com os seus próprios sentimentos de ruína, desde sempre presentes e que agora as atormentavam, mesmo apesar da presença de Tom, em quem elas tinham depositado toda a esperança de redenção. O horror que sempre unira as duas irmãs irá também aproximar Pat de uma terrível sensação de abandono, que fará com que, na imagem final do conto, seja ela «a olhar fascinada o seu rosto nas águas, entre as folhas e as sombras, e os reflexos das árvores, e as flores» (*Ibid.*: 105), rejeitada e ignorada, esperando, em vão, que alguém a venha resgatar: «Pat deitou-se na erva, e enrolou o corpo sobre si mesmo, como um feto. Sentia frio, e medo, e sono. Fechou os olhos e adormeceu» (*Ibid.*: 106). No último conto do livro, «A noite mais escura da alma», encontramos uma passagem no penúltimo capítulo que nos demonstra, uma vez mais, a ligação com a água escura do poço, a qual, neste caso, se reveste de uma forte dimensão ritualística: «Voltava de um passeio nos bosques (um ritual de pássaros, flores, águas – em frente de um poço dissera alto alguns poemas de Tom e *Sudden Light* de Dante Gabriel Rossetti), quando avistou o descapotável azul em frente da casa» (*Ibid.*: 141). Nesta passagem encontramos ainda, associada à imagem do ritual em frente ao poço, a referência ao poema «Sudden Light» de Dante Gabriel Rossetti, que nos traz o momento de descoberta fulgurante («sudden light») da verdadeira natureza do amor segundo os artistas da Irmandade Pré-Rafaelita, que acreditavam na sublimação do amor após a morte, através da criação de um laço eterno entre os amantes em momentos de epifania que reflectiam essa mesma natureza eterna e sublime do amor: «“And shall not thus time's eddying flight/Still with our lives our love

restore/In death's despite,/And day and night yield one delight once more?"» (Ibid.: 87).<sup>53</sup> Assim, o poço é o elemento que estabelece a ligação entre duas realidades distintas, entre a vida e a morte e entre o real e o subliminar, que o ritual de Marisa (invocando o poeta Rossetti e a figura endeusada de Tom) vem acentuar, numa imagem poderosa que simboliza a dimensão transcendental que a água dos tanques e dos poços adquire nas narrativas da autora. No conto «As Rosas» de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), a água dos tanques liga-se à casa velha onde Carla e o seu irmão Tom nasceram. No presente da narração, Carla volta «para a ilha onde nascera vinte e oito anos atrás» (ACQES: 116) e onde, na sua infância, o seu irmão se afogara «num dos tanques à frente da casa, quando tinha quatro anos» (Ibid.: 116). Este seu regresso adquire contornos irreais quando Carla reencontra, na casa velha, o irmão que, fantasticamente, surge na sua presença e desperta nela uma ligação íntima, familiar e estranha ao mesmo tempo, na qual a água desempenha um papel fundamental, enquanto elemento que estabelece a ligação com algo ancestral que os liga num tempo anterior a eles mesmos:

A vaga recordação de um tempo em que acordava de noite e via o seu rosto na almofada ao lado. Ela e Tom. Mas sem dualidade. Numa cama, há imensos anos. Num berço. E mesmo antes.  
- Na água – murmurou.  
(...)  
O rosto dele. Intocado. Belo. Vazio. «Meu amor», pensou Carla.  
(...)  
- Na água...  
- No jardim. Os muros, as árvores, as nuvens, os pássaros. A casa, os tanques. Não estar separado.  
(ACQES: 120)

Nesta passagem do conto, a personagem nega a dualidade, mas afirma uma ligação que parece ser de um mesmo ventre, onde existe a água do sexo feminino, de baixo da terra, antes da germinação. Por esta razão, Rui Magalhães afirma em relação ao conto «As Rosas» (Pereira, 1997b): «Este conto trata da separação e da não separação. O duplo não é aqui apenas o outro; é o eu na sua dimensão de comunidade com o outro que não é um outro do eu mas um outro eu do eu. É este eu que está distante, é ele que o eu deseja acima de tudo» (Magalhães, 1999: 101-102). O eu de que nos fala Magalhães é, então, o eu que era «como antes. Quando não estava separado. Quando estava na água» (ACQES: 120).

---

<sup>53</sup> A propósito destes versos, a autora pergunta no conto «Um retrato de Jennie»: «Amar será sempre reconhecer?» (ACQES: 87). No mesmo conto, em que a composição do Pré-Rafaelita é transcrita na íntegra, a autora refere que se trata do «poema mais misterioso de Dante Gabriel Rossetti» (Ibid.: 87).

Voltamos, portanto, ao conceito de água primordial, origem das origens, que encontramos na imagem das águas do sexo feminino e do sexo masculino de que falámos anteriormente, conceito esse que se relaciona com o fenómeno da ruína, um estado de decadência física que tem o poder de unir no mesmo espaço sentimentos e realidades diferentes, tal como vimos que a água, enquanto elemento moldável, é capaz de fazer, partilhando, desta forma, com o fenómeno da ruína a dimensão de ambivalência e duplicidade.

Do mesmo modo, na análise feita à presença da água nas narrativas da autora, Rui Magalhães refere igualmente a sua natureza dupla, afirmando que ela é «a profundidade do estranho e do negro», mas também é «o símbolo de uma totalidade que está no interior do eu» (Magalhães, 1999: 102), o fim das dualidades que permite à personagem «perder-se na plenitude de si» (*Ibid.*: 102). Deste modo, e ainda de acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, «as águas, massa indiferenciada, representam a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 41). São estas duas possibilidades, quer de desenvolvimento, quer de reabsorção, que se encontram em conflito nos ambientes de ruína nas narrativas de Ana Teresa Pereira através da presença ambivalente da água, que desempenha nos seus contos o papel de premonição de morte, mas também de esperança de renascimento, nomeadamente na relação que estabelece com o mito do regresso ao primordial e às origens, encontrando-se, neste caso, ligada a uma «fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e de regenerescência» (*Ibid.*: 41). Essa fase intermédia que a água representa é marca de uma visão muito particular da realidade presente nas narrativas de Ana Teresa Pereira que revela sempre alguma esperança, ainda que por vezes ténue, revelando-nos que o agitar das águas cheias de monstros e tanques com água negra e putrefacta contêm sempre a possibilidade de uma nova existência, um novo início, que poderá revelar-se de outras formas, tantas quantas as realidades criadas, sentidas ou imaginadas nos seus contos. É, aliás, com base nessa crença que Carla se entrega aos mesmos tanques em que o irmão se afogou, após perceber que seria impossível em vida juntar-se a ele e que a sua existência estaria condenada ao sofrimento e à loucura:

- Quando as magnólias estiverem todas em flor, e as oxalis cobrirem inteiramente os relvados, e os

caminhos tiverem desaparecido debaixo das flores das camélias... eu já estarei dentro. Serei parte de tudo.  
Os tanques, desenhando-se na noite. O primeiro, o segundo...  
Viu a roseira, enorme, selvagem, coberta de rosas e espinhos. Lembrou-se de Rilke que morrera de rosas...  
Encostou-se ao muro do tanque. A água negra e clara, a imagem da Lua, as flores deslizando...  
Inclinou-se um pouco para a frente, fascinada. Deixou-se cair.  
Por instantes, foi como se tivesse asas.  
Depois a água fria. Abriu a boca e engoliu uma golfada de água negra e flores.  
«Tom», pensou.  
Fechou os olhos e, lentamente, deixou que a água a bebesse. (ACQES: 121)

A água é, assim, símbolo da ligação com o tempo e o espaço primordiais, pois representa uma ligação íntima com a essência das coisas e o seu lado irreal, desempenhando, desta forma, um papel fundamental na ligação das personagens com o lado espiritual da realidade, situando-se no meio da confusa relação que elas estabelecem com as diferentes realidades coexistentes nas narrativas da autora. É essa mesma ligação que, mais uma vez, Carla, protagonista de «Anamnese» (Pereira, 2000), sente quando visita a casa abandonada pela terceira vez, já «não em ruínas como no primeiro dia, nem indecisa como no segundo... com aquele resto de nebulosidade que pressentira ainda pelos cantos» (SEMAA: 37): «estava fora do tempo, num espaço primordial, disse baixinho frases soltas, sem sentido, “quando tudo era água”» (*Ibid.*: 38).

Como vemos em «As Rosas» (Pereira 1997b), a personagem encontra-se perdida e incompleta sem o seu irmão que deseja reencontrar. Assim que se apercebe dessa impossibilidade, «o eu recai na situação anterior de indeterminação porque o eu nunca é mais do que uma imagem, a maior de todas as ficções» (Magalhães, 1999: 68). Deste modo, a existência de Carla torna-se nula sem Tom, sem o duplo com o qual desejava ser una. Sem ele, a personagem torna-se uma sombra de nada, ficando à beira do abismo, não aguentando fingir poder continuar: «[O personagem] tem de se confrontar consigo mesmo – o mais doloroso, o impossível, o inevitável, o fundo abismal» (*Ibid.*: 68). Deste modo, Carla escolhe um fim semelhante ao de Tom, através da entrega total à água negra dos tanques que motivou a morte do seu irmão. Carla acaba sozinha, tal como se encontrava no início, sem a união na pluralidade que desejava alcançar, tal como acontece sempre nos contos da autora, num processo de ilusão que se vai perpetuando, de narrativa em narrativa. O fim da ilusão do duplo é o fim do conto, o regresso ao princípio de tudo, como nos diz Rui Magalhães:

O universo de Ana Teresa Pereira é sempre fechado. Intui a pluralidade mas carrega sempre o peso da identidade, mesmo a fascinação perversa da identidade. Todavia, a pluralidade é final porque a identidade é o início e o fim do processo circular da ficção, ou seja, da multiplicidade dos caminhos. Mas as personagens estão, paradoxalmente, no exterior da ficção, sofrem os efeitos dessa ficção que é o verdadeiro duplo. (*Ibid.*: 69)

No conto em análise, deparamo-nos, então, com uma personagem que acaba por se tornar vítima do espaço para onde inicialmente se mudara, na esperança de encontrar alguma da tranquilidade e da felicidade perdidas, o que nos leva a concluir que o caos e a ruína são inevitáveis e que a única forma de encarar a perda do duplo é a anulação completa da identidade, para dar continuidade ao «processo circular da ficção» (*Ibid.*: 69) e escapar a esse fechamento, pois, como refere igualmente Rui Magalhães, «os personagens são, por via da regra, prisioneiros do espaço» (*Ibid.*: 101), espaço esse que «representa sempre a normalidade, o real tal como se dá» (*Ibid.*: 101). Como vemos na passagem final do conto em análise, essa fuga à realidade «implica uma espécie de morte, mas trata-se de uma morte que não é anulação nem submissão mas plenitude» (*Ibid.*: 101). É precisamente esta sensação de plenitude que nos transmite o modo como Carla, com movimentos lentos, leves e quase sensuais, se entrega ao mistério do que está para lá da água turva e das flores: o acto de se inclinar, fascinada, deixando-se cair, abrindo a boca, lentamente deixando que a água a recebesse, mostrando um misto de tensão contida e desejo profundo no acto de entrega, como um derradeiro gesto de paz. A forma como este final é conduzido e descrito pela autora dá a impressão de que a história não termina ali, deixando no leitor sempre uma sensação de incompletude, tal como num espaço em ruínas, despido e incompleto, cuja história ficará sempre, naturalmente, por contar. Desta forma, podemos afirmar que o lugar a que as personagens pertencem é um lugar interior de ruína que reflecte sempre a sua própria incompletude, que estas acabam sempre por aceitar, resignando-se à sua própria natureza fragmentária e ruínosa, tentando viver com a inevitabilidade do caos num universo interior situado entre a realidade e a ficção, reinventando-se constantemente personagens de si mesmas, tentando sair de si próprias, como deseja Tom em «O anjo esquecido»:

- Quero sair de mim próprio – disse baixinho.  
Mas quando se afundou no jardim, compreendeu que estava no mesmo lugar.

*Um trompe l'oeil.*

Aos poucos, começou a ver como num espelho. (ANMEA: 29)

Essa visão do mundo «como num espelho» (*Ibid.*: 29) indica a existência de lugares invisíveis e irrealis no interior da personagem, lugares esses que, como afirma Anabela Sardo, têm «tanta consistência como o mundo real, visível» (Sardo, 2001: 117) e são arrancados de sentimentos tão contrários como o medo e o desejo, o amor e o ódio, a tranquilidade e o desespero. Esses mesmos sentimentos encontram-se nos lugares de ruína exterior que tivemos oportunidade de analisar no presente capítulo e são interdependentes dos mesmos. Os espaços da casa, interiores e exteriores, como a biblioteca e o jardim, com as suas flores e os seus tanques, a presença do mar e dos livros, a intimidade de todos estes elementos que compõem o ambiente de ruína dos contos de Ana Teresa Pereira influenciam o estado de espírito das personagens, que os sentem como manifestações exteriores da sua própria ruína. É esta relação íntima de interdependência entre o espaço físico da ruína e a ruína interior dos protagonistas das histórias da autora que iremos analisar nos pontos seguintes do presente capítulo, começando por abordar, em seguida, algumas questões relacionadas com o tratamento do tempo na obra de Ana Teresa Pereira e as relações que se estabelecem entre a dimensão temporal e características ruinosas do espaço e das personagens nos contos da autora.

## 2. Ruína e tempo

Quando Robert Ginsberg fala em «presence of loss» (Ginsberg, 2004: 108) no espaço da ruína, compreendemos que ele se refere à presença de algo que se perdeu ao longo do tempo, quer pela desintegração e desagregação naturais, quer por uma devastação provocada por gerações anteriores. Perante esta expressão de Ginsberg, concluímos que a ruína representa a perda e presentifica o momento trágico da desagregação material de um espaço outrora presente por inteiro. No momento presente, o espaço de ruína é composto por elementos dispersos, quebrados e incompletos, vestígios de um presente que já não existe mais, mas que conserva ali a sua vitalidade latente e nos relembra marcas da história que por isso vivem em nós e em nós perpetuam o seu legado. Isto mesmo afirma Marc Augé em *Le temps en ruines*: «La ruine, en effect, c'est le temps qui échappe à l'histoire: un paysage, un mixte de nature et de culture qui se perd dans le passé et surgit dans le présent comme un signe sans signifié, sans autre signifié, ao moins, que le sentiment du temps qui passe et qui dure à la fois» (Augé, 2003: 92).

Desta forma, as ruínas ligam o passado e o presente e relacionam-se com a nossa vivência de forma surpreendentemente íntima, o que nos possibilita, no instante em que nos encontramos na sua presença, uma visão do nosso próprio futuro: «The ruin celebrates the continuity of the living. (...) Though we may live in prosperity(...), it recalls a level of suffering that we (...) knew at some moment. And we will be succeeded by others passing by these walls. (...) All of us now and those of the future are its intended context» (*Ibid.*: 108). A ruína consegue, portanto, projectar uma concepção total e plural que permite a ligação das três dimensões temporais no mesmo espaço, estabelecendo uma relação entre o presente e o futuro, através do sentimento e da essência do passado que perdura nos restos materiais de objectos de origem longínqua.

A ruína é, então, a visão presentificada e materializada da amálgama atemporal e intemporal do início das coisas, a indefinição e suspensão espaço-temporais da criação, a imagem do caos de onde surgiu o cosmos, a ordem primeira das coisas, o tempo imutável e eterno. Segundo Ginsberg, a essência da ruína é esse encontro que fazemos com o momento em que a ruína se liberta do próprio tempo e se transforma numa experiência



total e plural: «We encounter the ruin's reality in the moment that is the untimed wholeness of experience: pure duration. The ruin is free from time, more so than any architecture or garden. Time has been destroyed in the creation of the ruin» (*Ibid.*: 161). O mesmo afirma Marc Augé a propósito da natureza temporal do fenómeno da ruína no texto de abertura de *Le temps en ruines*, apelidando da seguinte forma o tempo da ruína: «C'est un temps pur, non datable, absent de notre monde d'image, e simulacres et de reconstitutions, de notre monde violent dont les décombres n'ont plus le temps de devenir des ruines» (Augé, 2003: 9).<sup>54</sup> Assim, poderemos afirmar que a duração do tempo é a da própria totalidade da ruína, dos tempos que nela convergem e que ela convoca, chamando ao mesmo espaço realidades distantes e com um alcance místico difícil de conceber e de concretizar a não ser no mundo da mais pura irrealidade, no mundo da escrita, como afirma Rui Magalhães a propósito do tratamento do tempo em Ana Teresa Pereira:

É só entre a escrita e o real, entre a enunciação e o enunciado, que o tempo pode viver. Apenas durante o breve cruzamento dessas duas séries. É por isso que é preciso escrever, escrever sempre, infinitamente, para que infinitamente esse ponto irrompa dos espaços inventados. (Magalhães, 1999: 105).<sup>55</sup>

Esses mesmos momentos em que os tempos se tocam e fazem aproximar as diferentes dimensões são descritos por Ginsberg como sendo característicos do fenómeno da ruína: «Vitality and excitement fill the moment of the ruin. The moments may blend and transform instead of succeed one another» (Ginsberg, 2004: 161). Deste modo, o tempo que encontramos na experiência de ruína é o mesmo tempo que experimentamos na escrita de Ana Teresa Pereira, um tempo para o qual convergem outros tempos, um tempo feito de fragmentos de memórias esquecidas, mesmo anteriores a nós, tal como uma ruína que, enquanto obra de arte dotada de uma singular dimensão estética e simbólica, partilha com a escrita da autora essa capacidade de transportar o ser humano através dos tempos, o que

---

<sup>54</sup> Percebemos igualmente nesta citação de Marc Augé uma crítica implícita à loucura dos nossos tempos, nos quais os escombros já nem sequer tempo têm para se tornar ruínas, nem tempo têm para se tornar símbolos, graças à obsessão desenfreada pela reconstrução motivada pelo progresso e pela tirania da modernidade.

<sup>55</sup> Relativamente a essa «compulsão à repetição» (Pereira, 2008b: 10), como lhe chama a própria Ana Teresa Pereira, encontramos em Marc Augé uma afirmação pertinente acerca da força do rito e da sua relação com o tempo: «La forme du rite, c'est la répétition, mais sa finalité, c'est l'inauguration, l'ouverture au temps, le nouveau» (Augé, 2003: 66).

torna a experiência de contemplação estética numa experiência de apreensão do tempo total e suspenso, como se estivéssemos fora dele e o vivéssemos finalmente, ainda que saibamos, como Rui Magalhães, que «é impossível viver o tempo; vive-se sempre a sua representação» (Magalhães, 1999: 105). Daí que as imagens da repetição em Ana Teresa Pereira encerrem sempre esse «drama da inapreensão do tempo plural» (*Ibid.*: 100) e se constituam sempre como uma tentativa de cristalização desse momento em que o tempo se liberta do espaço da ficção, o momento «entre a escrita e o real, entre a enunciação e o enunciado» (*Ibid.*: 105). Assim, o tempo surge na escrita de Ana Teresa Pereira intimamente ligado ao espaço, tal como sucede no lugar da ruína, onde, como vimos, o espaço combina diferentes dimensões do tempo e nos mostra a sua face material e física, convocando-o, presentificando-o e tornando-o visível nos vestígios que ainda resistem à sua passagem, como refere Robert Ginsberg: «The ruin tells us something about surviving time's passage. (...) The ruin conquers history. Here the past is past, and the ruin is present. It sets us free from bondage to time, so that we may dwell in the moment's wholeness» (Ginsberg, 2004: 363). Deste modo, a experiência temporal no fenómeno de ruína é feita da vivência de momentos de plenitude em que o tempo se encontra suspenso e existe só ali, naquele espaço privilegiado onde assistimos ao invocar de vozes, rostos, figuras e memórias há muito esquecidos. Também estes instantes de encantamento se encontram presentes nas narrativas de Ana Teresa Pereira, como na imagem de abertura do conto «Anamnese», em que Carla sente uma ligação cósmica e irreal com o espaço da casa, o que a leva a afirmar: «É como se tivesse estado neste lugar antes» (SEMAA: 14). Mesmo David, que a acompanhava, fica com sensação de que Carla reconhece algo seu naquele lugar, como se não fosse aquela a primeira vez que vira ou que estivera naquele espaço. Esta impressão de reconhecer que algo em si pertencera já a um espaço desconhecido num momento indefinido no passado acontece igualmente na presença de um edifício em ruínas, que consegue criar em nós um sentimento de proximidade inexplicável que vai muito para além da simples apreciação estética, levando-nos a reflectir acerca das nossas origens e acerca da natureza frágil das construções humanas.

Este instante mágico, em que o espaço provoca um puro sentimento de proximidade com um momento vago num passado longínquo de um lugar inicialmente desconhecido,

surge nos textos de Ana Teresa Pereira de forma recorrente e o conto de abertura de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000) é disso mesmo um excelente exemplo. O conto «Anamnese» (Pereira, 2000) é, de facto, a par de «O Prisioneiro» (Pereira, 1997b), um dos contos em que a dimensão temporal funciona como o centro de toda a narrativa e onde a noção paradigmática do tempo toma uma dimensão mais evidente. Em «Anamnese», o modo diferente de encarar o tempo encontra-se desde logo explícito no título, que se refere ao fenómeno da anamnese, ou anamnesia, definida na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* como «doutrina filosófica da reminiscência» (Mendes Correia, 1960: 471), em que, segundo as ideias de Platão, a alma se recorda, «por ocasião dos factos da experiência, das idéias eternas que lhe fornecem a explicação dêsses factos» (*Ibid.*: 471), acrescentando-se que «a percepção das coisas corpóreas semelhantes evoca a recordação daquelas imagens esquecidas durante a vida terrena» (*Ibid.*: 471).

No fenómeno de anamnese estamos portanto no plano das ideias, das emoções e das imagens anteriores à realidade e à existência humana. Essa mesma é a realidade das personagens de Ana Teresa Pereira, feita de recordações e impressões vagas, imagens difusas de realidades distantes, que envolvem sentimentos de regresso ao tempo das Origens, tal como aqueles que emanam de um edifício em ruínas, como na casa arruinada que Carla descobre (ou reencontra) no conto «Anamnese»: «Inspirou o ar fresco e frio, como no princípio do mundo. A casa era muito bela recortando-se contra o céu escuro. Envolveu-a com o olhar como num abraço» (SEMAA: 27). Nesta mesma ruína, Carla sente a beleza irreal da natureza próxima, como se tudo fosse uma novidade avassaladora, como se visse tudo pela primeira vez, como se o início do mundo voltasse, como se o tempo recuasse milénios, como podemos ver na seguinte passagem: «As camélias muito vermelhas eram de uma beleza que ela quase esquecera, que a tocava no mais fundo de si mesma» (*Ibid.*: 26).

Como vemos, a própria natureza em redor da ruína adquire uma dimensão transcendental, o espaço e o tempo unem-se para criar um ambiente de irrealidade que aproxima as personagens da essência de todas as coisas, essência essa que as personagens sentem à sua volta com uma enorme intensidade, como se fosse intimamente parte delas: «Ali cresciam plantas cobertas de espinhos, verdes e vermelhos, descobriu um ou dois

botões que começavam a formar-se. Eram roseiras. Rosas. E ela queria conhecer a história das rosas, aquela com que sonhavam o tempo inteiro. Intuíu que tinha algo a ver consigo, que se soubesse a história da rosas...» (*Ibid.*: 26). Desta forma, o processo de redescoberta ou desvelamento da verdade das coisas vai-se fazendo à medida que a protagonista se vai envolvendo com o espaço que a rodeia, até descobrir uma casa em ruínas, situada não muito longe da casa que recentemente viera habitar, juntamente com Daniel. Desde o início do conto que nos apercebemos, tal como Daniel, que a casa e o local onde esta se situa são estranhamente familiares a Carla, a qual, desde o primeiro momento em que a viu, «teve a impressão de reconhecê-la» (*Ibid.*: 13), como se tivesse a tivesse visto «numa gravura de um livro, num sonho, ou num quadro pequeno na semiescuridão de um museu. Há muito tempo» (*Ibid.*: 13). Nesta frase de abertura do conto, encontramos, uma vez mais, a forte presença do mundo dos sonhos, da literatura e da arte, referências que repetem uma passagem do conto «O anjo esquecido» em que Tom refere a familiaridade com a casa que iria habitar, que «existia também dentro de si» (ANMEA: 17). São estas manifestações do mundo interior das personagens que criam as impressões e acabam por influenciar a sua realidade, nas suas diferentes dimensões. À semelhança do que acontece com o espaço em que se encontram, também o tempo é concebido pelas personagens como algo cíclico e eternamente repetível, à semelhança da realidade em que vivemos, como descreve David em *Matar A Imagem*:

Tudo o que acontecera a ele e a Rita (e às gaivotas e aos gatos), tudo o que ia acontecer, já acontecera antes, um número infinito de vezes.  
Imaginou uma sala enorme onde alguém encostava uns aos outros quadros perfeitamente iguais.  
- Estamos condenados a repetir as mesmas cenas. Sempre. A realidade é isso.  
Actores que representam a mesma peça, sempre. (Pereira, 1989: 152-153)

Como vemos, esta relação que as personagens mantêm com o mundo da arte é responsável pela criação de mitos, crenças e simbolismos, aos quais elas recorrem na tentativa de contrariar a linearidade e a inexorabilidade do tempo. A arte é encarada pelas personagens como forma de regressar ao tempo uno e indivisível das Origens, ela é o veículo privilegiado do processo de reminiscência interior de um tempo anterior a si mesmas e que as leva a encarar com surpresa e alguma estranheza inicial a sensação de voltar a um espaço que visitam pela primeira vez, como se de um sonho se tratasse,

deixando-as «em transe» (SEMAA: 14), como refere David a propósito do comportamento de Carla perante a casa que visita pela primeira vez. No conto «Anamnese», Carla «parecia ter estado sempre ali» (*Ibid.*: 14) e, no momento em que descobre a casa, parece reconhecer algo de seu, ainda que apenas o consiga sentir vagamente, como uma impressão de algo distante que se presentificara naquele momento. Deste modo, as noções de tempo linear e contínuo deixam de existir nas narrativas da autora, do mesmo modo que, no espaço de uma ruína, as definições temporais são difusas e as marcas do tempo deixadas nos escombros transportam com elas memórias de outros tempos. Ora, estas memórias projectam-se na nossa mente e fazem-nos sonhar, relembrar ou imaginar acontecimentos que julgávamos não existirem em nós, mas que, de alguma forma, sempre fizeram parte do nosso íntimo, da nossa alma. O processo de anamnese é, então, um processo de reminiscência de algo anterior a nós, algo que pertence ao nosso interior mais profundo e através do qual «a alma se ergue de novo ao conhecimento daquela realidade verdadeira» (Mendes Correia, 1960: 471). É esse mesmo processo que observamos no conto inaugural de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), inicialmente através de um subtil, mas intenso reconhecimento do local e da casa por parte da personagem feminina, o que lhe provoca a impressão de estar na presença de algo irreal, estranho e familiar ao mesmo tempo. Esse mesmo processo de reconhecimento vai-se adensando e vai crescendo, até ao dia em que encontra uma casa em ruínas, não muito longe da casa que escolhera para viver, com a qual se vai identificando e na presença da qual vai recordando a sua verdadeira natureza. Essa identificação é de tal modo forte que, como tivemos já oportunidade de referir anteriormente, a casa em ruínas se vai materializando à sua frente, regressando ao passado que perdera no meio dos escombros, tornando-se símbolo do processo de anamnese que toma forma a partir do interior da personagem e que se torna realidade pela força da imaginação, da arte e das ideias.

Perante tudo isto, compreendemos que, à luz das ideias de Platão, para quem «conhecer é recordar, e a ciência reminiscência, anamnese» (Mendes Correia, 1960: 471), a autora se questione em «Um retrato de Jennie» (Pereira, 1997b): «Amar será sempre reconhecer?» (ACQES: 87). Esta questão que se coloca na narrativa surge associada ao poema «Sudden Light», de Dante Gabriel Rossetti, que nos fala da «sensação de

reconhecimento, de “voltar”» (ANMEA: 15), tão característica do tratamento do tempo nas narrativas da autora e que esta repete de forma solene através dos versos iniciais do poema de Rossetti, nomeadamente no conto «Forget-me-not»: «“I have been here before,/But when or how I cannot tell (...)”» (ACQES: 23).<sup>56</sup> Neste conto, a leitura do poema por parte da personagem feminina acontece quando esta resolve visitar uma «casa velha, que tinha estado ali desde sempre» (*Ibid.*: 21), perto do lugar onde eles viviam, o que vem acentuar o ambiente de ruína de toda a narrativa e estabelecer uma ligação íntima entre o espaço da ruína e o carácter etéreo e suspenso que a dimensão temporal adquire nas histórias de Ana Teresa Pereira, compostas sempre por «um reduzido elenco de personagens, um espaço limitado e um tempo “suspenso”, em que a vivência e a memória se interligam» (Sardo, 2001: 72). Essa mesma memória é, para as personagens, uma memória de imagens que representam esse mesmo vazio, essa mesma suspensão espacio-temporal, como nos faz ver Paulo em *Num Lugar Solitário*: «Nada. É esse o material de que sou feito. Suponho que mesmo a minha infância... a minha memória... é feita disso: de gravuras, de filmes a preto e branco, de livros» (Pereira, 1996: 18). A existência das personagens é assim uma existência de ruína, deslocada espacial e temporalmente, entre a plenitude e o vazio, entre sentimentos opostos, feita das emoções que se relacionam com o mundo ficcional, que é, ele próprio, um mundo sem lugar nem tempo e, simultaneamente, do espaço e do tempo totais. De facto, como tínhamos já referido também anteriormente, o mundo das manifestações artísticas representa uma atitude contrária à inexorabilidade e à implacabilidade do tempo, como refere o *Dicionário dos Símbolos*: «A arte é concebida como uma luta contra a morte, assim como, aliás, a mística. Uma e outra simbolizam um combate pela eternidade: o tempo é, para Baudelaire, *o inimigo vigilante e funesto, o obscuro inimigo que nos ronda o coração (Spleen et Idéal)*» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 640). A escrita é encarada pelas personagens como um processo ritualístico de encantamento, uma entrada num mundo diferente, paralelo à realidade que vivem, numa tentativa de cristalizar o tempo, tornando-o prisioneiro delas mesmas através do ritual da escrita. Dessa mesma forma, «as festas, as orgias rituais, os êxtases são como que fugas

---

<sup>56</sup> O próprio modo como a personagem descobre o livro «entre os volumes que cobriam as paredes da biblioteca» (ACQES: 23) acentua este mesmo carácter de solenidade: «Estendera o braço e tirara um livro, abria-o ao acaso, como se fosse a Bíblia, e o poema estava ali» (*Ibid.*: 23).

para fora do tempo» (*Ibid.*: 640). No entanto, isto só é possível no interior da escrita, no interior das personagens, pois assim que esse processo termina, existe o regresso à linearidade do tempo e surge novamente o drama da temporalidade e da finitude.

É, de resto, a respeito desta ligação das personagens «com o mundo da Arte (também ele um mundo alternativo)» (Sardo, 2001: 143) que Anabela Sardo se refere a «uma atitude mítica na obra de Ana Teresa Pereira» (*Ibid.*: 143), através da análise dos «comportamentos das personagens, face ao Tempo» (*Ibid.*: 143), comportamentos esses e que lhe permitem afirmar que «o tempo linear é, em Ana Teresa Pereira, substituído pelo tempo total e cíclico, completo e uno» (*Ibid.*: 144). Esta mesma concepção cíclica do tempo é característica do fenómeno da ruína e relaciona-se com a suspensão temporal provocada pelo poder da reminiscência, defendido por Platão e partilhado por Ana Teresa Pereira, como tivemos oportunidade de verificar. Essa suspensão temporal que se relaciona com a capacidade reminiscente da alma humana é própria da atitude mística relativa à concepção do tempo a que refere o *Dicionário dos Símbolos* (Chevalier e Gheerbrant, 1982) na citação acima transcrita e que Anabela Sardo descreve como «o paradigma holístico e animista do tempo anterior ao século XVIII» (Sardo, 2001: 146). De facto, nesta concepção do tempo de origem mitológica, também «o passado, o presente e o futuro estão situados num mesmo plano de simultaneidade: o tempo é espacializado e o presente não se separa da massa temporal global, composta também pelo passado e pelo futuro» (*Ibid.*: 147). Como vimos anteriormente, também esta visão se encontra na apropriação simbólica e estética que fazemos do fenómeno da ruína e que faz com que se identifique com a nossa vivência e a nossa memória, assim como a espacialização do tempo que se verifica-se, por exemplo, no ritmo cíclico e repetível da natureza, através das estações do ano.

Também em Ana Teresa Pereira, encontramos esse paradigma ancestral do tempo cíclico, através da repetição incessante de temas, cenários, personagens e rituais a que assistimos em narrativas como no conto «O Prisioneiro» (Pereira, 1997b), no qual a personagem revela uma consciência profunda dessa mesma repetição cíclica do tempo : «E tudo começou de novo... (...) Tom sorriu. Sabia que aquilo ia acontecer, que aconteceria sempre» (ACQES: 137). Neste conto, Tom acaba por ficar prisioneiro do espaço (a casa dos tios, onde ficaria a viver definitivamente) e do tempo, nos momentos em que espera

ansiosamente pelo Verão, tendo aprendido «a ligar as primeiras hortênsias à proximidade do regresso de Marisa. E a primeira beladona surgia invariavelmente depois da sua partida» (*Ibid.*: 135). Este tempo de espera em que Tom vivia era o centro de toda a sua realidade, até ao dia em que Marisa não regressa e Tom se torna definitivamente preso no tempo e no espaço: «De uma forma confusa, sentia que não podia ir embora. A sua missão era ler aquelas páginas em que ninguém tocava, observar o jardim no seu movimento eterno, circular» (*Ibid.*: 135-136). Na imagem final do conto vemos a casa em ruínas, enquanto «os anos foram passando, redondos, iguais» (*Ibid.*: 138), vivendo Tom «sozinho na casa enorme e vazia» (*Ibid.*: 138), até ao dia em que «tudo começava de novo» (*Ibid.*: 138), em que tudo se voltava a repetir com a chegada uma menina acompanhando «uma mulher bonita (Marisa, a filha de Marisa, a neta de Marisa...)» (*Ibid.*: 138). Para Rui Magalhães, este conto de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b) «consiste, no essencial, na narração de dois tempos» (Magalhães, 1999: 103), que correspondem às duas vidas que Tom vive até se encontrar sozinho, vivendo o tempo da ausência de Marisa, sentindo uma «obscura felicidade» (ACQES: 138) e acabando por perceber que «só um lado das coisas nos pertence» (*Ibid.*: 137). Segundo Rui Magalhães, essa conclusão indica uma aproximação à «experiência do tempo» (Magalhães, 1999: 105), o que lhe traz «alguma tranquilidade real» (*Ibid.*: 105), algum apaziguamento interior na anulação da dualidade que até então tinha alimentado com a sua esperança.

Para Anabela Sardo, a ruptura com a linearidade do tempo em Ana Teresa Pereira acontece no espaço da casa. De facto, como vimos na abertura do conto «Anamnese» (Pereira, 2000), é a casa que transporta Carla para uma outra dimensão, é através da presença daquele edifício que ela sente que já teria estado naquele lugar antes. Desta forma, para Anabela Sardo, «a entrada no espaço de tempo, que é um *tempo-outro*, é marcada pela chegada à casa antiga e isolada» (Sardo, 2001: 150). A casa antiga e isolada das narrativas de Ana Teresa Pereira é, então, o espaço que se abre ao tempo plural, o tempo da suspensão, esse tal «*tempo-outro*» (*Ibid.*: 150) de que fala Anabela Sardo e que corresponde a uma visão cósmica, mítica e mitológica do tempo. A própria autora interliga espaço e tempo quando nos fala das casas de *O Rosto de Deus* (Pereira, 1999), em entrevista a Manuel Alpern para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias* em 2000: «“(…) O



tempo e o espaço ali não têm qualquer sentido. Não interessa localizar aquelas casas porque elas não existem. Ou existem com muita força num lugar que não está nos mapas. Mesmo o tempo é totalmente circular”» (Apud Sardo, 2001: 124). Como vemos, estamos mais uma vez na presença da espacialização do tempo, na influência que aquele exerce no modo das personagens viverem a temporalidade, como se ao entrarem no ambiente isolado e longínquo da casa estivessem a entrar numa dimensão diferente. Nessa perspectiva, os ambientes das narrativas da autora partilham da mesma noção do tempo que existe num lugar em ruínas, em que a imaginação e o sonho tomam conta das impressões do ser humano, que se sente mais próximo da essência das coisas e mais próximo do sentido da eternidade, como nos dá conta Denis Diderot: «The ideas that ruins awaken in me are grand. Everything is annihilated, everything perishes, everything passes, there is only the world that remains, only time which endures. How old it is this world! I walk between two eternities» (Apud Roth et al., 1997: 59).

Outro aspecto da espacialização do tempo e da ligação deste com os elementos naturais é a predileção de Ana Teresa Pereira pela hora do crepúsculo, pela entrada na noite. Este aspecto adquire muita importância na obra da autora, porque define, nos seus contos, não só a passagem do tempo, mas também a entrada numa outra dimensão da realidade, como se fosse uma espécie de porta para a irrealidade que vem com o cair da noite. Desta forma, a sua presença é descrita em contos como «As Asas» como sendo «a hora das fendas. Das fendas entre os dois mundos» (ACQES: 107). De facto, só depois do crepúsculo dar lugar à noite é que a personagem conhece Aramiel, o anjo que a seduz e lhe mostra «TUDO O QUE É SECRETO» (*Ibid.*: 110). Desta forma, pode-se afirmar que o crepúsculo e a noite são momentos privilegiados de passagem, momentos de confirmação da suspeita, momentos reveladores da verdadeira natureza das coisas e, inclusivamente, das próprias personagens, como afirma Carla no final do conto: «Compreendeu que estava dentro da noite e que aquele era o seu lugar» (*Ibid.*: 114). No que diz respeito ao crepúsculo, encontramos ainda um outro momento em que se verifica a sua importância na criação de ambientes de suspensão temporal e de irrealidade, como no conto «Anamnese» (Pereira, 2000), em que a ideia de amor intemporal aparece associada à adoração de um deus que se encontrava entre realidades, tal como a luz do crepúsculo se

encontrava entre o sol e a lua, naquele instante mágico e profundamente solene: «O que importava era o amor, que vinha do fundo do tempo, do fundo do poço do tempo. E a adoração, os instantes em que, silenciosos, de mãos dadas, rezavam ao seu deus, que não era o sol nem a lua, mas o momento entre eles, a luz vermelha do crepúsculo, que os envolvia como uma bênção» (SEMAA: 51).

Como nos mostra esta imagem do primeiro conto de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), o crepúsculo «exprime o fim dum ciclo e, conseqüentemente, a preparação duma renovação» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 239). Para Carla e Tom, aquele era o início de uma nova vida, de uma nova realidade, abençoados pela mudança iniciada pela luz do crepúsculo. De facto, apesar do crepúsculo trazer consigo a simbologia da «beleza nostálgica dum declínio e do passado» (*Ibid.*: 239), «através de transformações tenebrosas» (*Ibid.*: 239), ele é, antes de tudo, «uma imagem espaço-temporal: o instante suspenso» (*Ibid.*: 239), uma imagem de um novo tempo e um novo espaço, tal como a beleza trágica e nostálgica de uma ruína que inspira o futuro e motiva o Homem a encontrar o seu lugar, a sua bênção e redenção. Desta forma, vemos que, tal como o fenómeno da ruína, o crepúsculo tem um enquadramento espaço-temporal muito particular, representa a suspensão do tempo que permite a entrada num novo dia, num novo tempo e num novo espaço. No entanto, o crepúsculo não é ainda dia, mas também não é noite escura, situando-se num momento intermédio muito semelhante à ambígua natureza da ruína, que se afirma sempre na confluência de várias realidades. Com efeito, à semelhança do que sucede na ruína, no crepúsculo existe a ideia de futuro misturada com sentimentos de nostalgia por tudo o que se deixa para trás no início de uma nova alvorada. Por isso, Iris, no conto «Se eu morrer antes de acordar» (Pereira, 2000), «só quando começara a entardecer enfiara um vestido (...), atravessara a cozinha e precipitara-se no jardim onde o crepúsculo chegava, quase correra, ansiosa por recuperar o tempo perdido, os cheiros, as cores, o rumor surdo do mar que agora lhe dava medo. Era como se de longe algo ou alguém a tivesse chamado» (SEMAA: 145-146). Esse chamamento e desvelamento da verdade que a noite encerra surgem à personagem feminina do conto anterior a este, «Pássaro quase mortal da alma», também sob a hora do crepúsculo, na misteriosa torre de pedra: «Tom encostou-se à parede de vitrais. Por momentos ficou banhado numa luz

indefinida, porque o crepúsculo chegava e o vermelho passando o vidro azul criava uma cor nova, sufocante» (*Ibid.*: 131). Note-se a escolha vocabular que nos indica ruína, indefinição, tempo e espaço suspensos, de preparação de algo novo, através de revelações que se pressagiavam terríveis: a luz era «indefinida» (*Ibid.*: 131) e misturava-se com a realidade, criando «uma cor nova, sufocante» (*Ibid.*: 131).

### 3. Personagem e duplo

Em «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), Tom deseja tornar-se «uma personagem de si próprio» (ANMEA: 28), inventar-se a si mesmo enquanto outro. Este desejo de mudança interior que acompanha a alteração de espaço físico para uma casa abandonada e antiga é uma tentativa de fuga à condição de ruína da personagem, cuja existência é definida como «um antro de abismos e sombras» (*Ibid.*: 29). Deste modo, e como já referimos anteriormente, as personagens são unas com os seus lugares de ruína, nos quais elas próprias criam ambientes irreais e fantásticos, num tentativa de reinventar um espaço e um tempo próprios, longe do mundo exterior, relacionados muitas vezes com o mundo imaginário criado pela escrita, como afirma Nora em *As Personagens* (Pereira, 1990):

- É um mundo estranho, o da minha imaginação. Por vezes parece-me viver duas vidas, e é terrível passar de uma para a outra. Quando deixo a caneta e venho para fora, sinto-me perdida durante muito tempo. É... uma sensação de irrealidade total. (Pereira, 1990: 113)

É nesse espaço interior, o espaço dos sonhos das personagens, também referidas em *As Personagens* como «realidades inconscientes» (*Ibid.*: 138), que encontramos a essência do que é escrito e a verdade dos espaços físicos criados pela autora, que tão profundamente contribuem para despertar a natureza por detrás das imagens da sua escrita e que jogam constantemente com as fronteiras entre a realidade e o sonho, entre a literatura e a vida. De um modo semelhante, o fenómeno da ruína ultrapassa a mera experiência física e torna-se uma experiência relacional com o interior, sofrendo uma interiorização estética por parte do observador, tornando-se, dessa forma, muito mais do que simples pedaços de pedra desfeita e gasta. Tal acontece também, como vimos, com os cenários criados por Ana Teresa Pereira, que reflectem sentimentos de ruína e de desolação que tocam as personagens e influenciam os seus comportamentos e as suas acções. A própria Ana Teresa Pereira fala-nos dessa relação que os protagonistas das suas histórias têm com as realidades ruinosas existentes do outro lado dos espaços que as rodeiam quando, numa recente entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em Agosto de 2008, refere que as suas personagens «estão apaixonadas pela beleza das superfícies, mas conhecem profundamente o lado escuro das coisas» (Pereira, 2008b: 11). De facto, a imersão das personagens na

mais profunda essência dos espaços possibilita-lhes compreender que a beleza das coisas esconde realidades de ruína que sobressaem na interacção com esses mesmos espaços exteriores, como as casas, os jardins, as bibliotecas, cuja beleza avassaladora e terrível permite identificar elementos de ruína, sempre maiores do que a vida, sempre mais fortes do que a realidade imediata. As narrativas de Ana Teresa Pereira desenvolvem-se no sentido de uma cada vez maior subjectividade, transformando o material em sensações e em sentimentos, tal como acontece com a experiência humana da ruína, que passa de uma situação de contacto simplesmente físico com os restos de um dado edifício para uma situação em que o observador se apropria artística e esteticamente dos objectos em ruínas, indentificando-se com estes e criando uma relação mais profunda de envolvimento vivencial com esse mesmo fenómeno de ruína. Como tivemos oportunidade de observar ao longo da nossa análise, também as narrativas de Ana Teresa Pereira, que inicialmente aparentam uma certa normalidade, rapidamente se revestem de características insólitas, revelando, desde cedo, indícios de acontecimentos fora do comum, como nos faz notar Anabela Sardo a respeito do conto inaugural de *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a): «(...) na primeira narrativa de *A Noite Mais Escura da Alma*, “O anjo esquecido”, as personagens parecem verosímeis e os acontecimentos prováveis. (...) Porém, logo desde o início, tudo se apresenta envolvido de aspectos excepcionais e inquietantes» (Sardo, 2001:76), como se fosse algo que surgisse a partir do interior, da essência dos cenários e das personagens, como se as verdades escondidas e latentes se estivessem revelando lentamente.

O mundo interior das personagens de Ana Teresa Pereira encontra-se em ruínas, é um mundo que vive entre o medo e o desejo, um mundo estranho cheio de frustrações, de sonhos que se sabem impossíveis de alcançar. Tal como nos diz Ginsberg, «we are the ruin of that self we might have been, the leftover self of the self that has not been. Our life is the possibility of endless novels» (Ginsberg, 2004: 416). Assim é a existência das personagens, uma existência entre a realidade e a possibilidade da ficção, aquilo a que Rui Magalhães chama de «suspeita do real» (Magalhães, 1999: 24), que é verdadeiramente o início do contacto das personagens com a sua verdadeira natureza, que se dá primeiramente, como vimos, através da sua entrada no universo povoado de lugares que se afastam do mundo

real e se relacionam com o seu mundo interior, como refere a personagem de *Num Lugar Solitário* a respeito do Paul: «é como se este lugar coincidissem com o meu mundo interior» (Pereira, 1996: 120). A identificação das personagens com o espaço que as rodeia faz-se sempre a partir de dentro, das suas vivências, dos livros que leram, dos filmes que viram, em suma, a partir de elementos que pertencem ao seu mundo interior, tal como Tom de *A Última História*, que «imaginava histórias a partir de tudo o que lia. E misturava-as com a realidade» (Pereira, 1991: 156).

É esse lado artístico das personagens constantemente explorado pela autora que vai fazer com que elas se aproximem do lado mais irreal, indo cada vez mais ao fundo de si mesmas, como diz Paulo de *Num Lugar Solitário*: «Interessa-me entrar em mim. Ir cada vez mais longe. (...) Explorar. E arrancar coisas de mim» (Pereira, 1996: 24). Deste modo, as personagens da autora, escritoras, pintoras, escultoras e amantes obsessivas do mundo da arte, transferem as visões do seu mundo, bem como as suas esperanças e angústias, para os objectos que criam e admiram, conferindo-lhes uma irrealidade que transparece para si e para todo o universo que as rodeia, como acontece, como vimos, com as casas, os jardins, as flores, os gatos ou os pássaros.<sup>57</sup> A propósito desta relação íntima do mundo da arte com o mundo real, a autora inclui, em *A Última História* (Pereira, 1991), uma epígrafe de Freud, que afirma justamente essa aproximação entre esses dois planos: «...porque as palavras de um escritor são acções» (Pereira, 1991: 5). No que diz respeito à sua relação com a escrita, a autora afirma, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, que «quando estamos em total sintonia com o livro, a realidade começa a ceder» (Pereira, 2008b: 11). Desta forma, a escrita de Ana Teresa Pereira inaugura um espaço fora da realidade, provocando rupturas e aproximando-se de forma profunda do mundo interior da própria autora, «feito de livros, filmes, quadros e ideias» (Pereira, 1991: 10), tal como sucede a respeito do mundo que Tom criou e projectou para Pat, protagonista feminina de *A Última História* (Pereira, 1991), num processo que espelha o modo como Ana Teresa Pereira se relaciona com as suas personagens e com o seu mundo interior, como ela própria

---

<sup>57</sup> Segundo Rui Magalhães, «os pássaros, os gatos e as flores são, essencialmente, símbolos da multiplicidade e do que isso pode ter de aterrador para a unidade do sujeito» (Magalhães, 1999: 118), que se ligam ao «elemento negro, nocturno, numa ligação estreita, ainda que apenas implícita, com a água» (*Ibid.*: 119), elemento do qual falámos anteriormente e que relacionámos intimamente com o lado irreal que habita o interior fragmentado das personagens.

afirma: «Eu acho que sempre tive facilidade em aceder ao meu mundo interior. O outro lado do espelho» (Pereira, 2008b: 10). As leis que regem as personagens de Ana Teresa Pereira são «as do inconsciente, a onipotência do pensamento, a compulsão à repetição» (*Ibid.*: 10), permitindo à autora «continuar a escrever estas histórias indefinidamente» (*Ibid.*: 10), onde as personagens se tornam prisioneiras de um «mundo sem fronteiras visíveis entre a realidade e a alucinação» (*Ibid.*: 10), mundo esse que acaba por controlar as suas acções, como afirma Patrícia em *A Última História*: «Não queria deixar-se levar pela imaginação, entrar de novo no mundo negro dos seus pesadelos. Tinha de agarrar-se à realidade» (Pereira, 1991: 108).

Esta luta interior entre a realidade e a imaginação é uma constante ao longo das narrativas e é nesse mesmo conflito que temos a percepção da natureza ruínosa das personagens, que se movimentam entre o sonho e a realidade, com uma existência atormentada por essa mesma indefinição interior. Por isso, a autora afirma que «quando as personagens não estão a representar, não estão a escrever, não fazem a menor ideia de quem são. É quando estão a trabalhar, quando fingem ser outra pessoa, que têm um vislumbre de quem realmente são» (Pereira, 2008b: 10). Por isso, apesar desse desejo de não submergir na total irreabilidade, personagens como Patrícia continuam a escrever contos que a pouco e pouco vão tomando conta de si, acabando por tornar-se mais reais do que tudo o resto que as rodeia. Tal acontece na seguinte passagem de *A Última História* (Pereira, 1991), a propósito de um lugar onde Pat e Tom vão almoçar:

Era de facto um lugar muito especial. A casa tinha um ar misterioso, rodeada por salgueiros. E o cais de pedra tinha algo de irreal, como que saído de um quadro, dum filme ou dum livro.

- É como se tivesse sido o cenário de uma história. Tem uma mistura de realidade e irreabilidade...

Ele riu baixinho.

- Talvez fosse o cenário de uma das histórias de Tom.

(Pereira, 1991: 76)

Essa ruína que existe no interior das personagens prende-se essencialmente com o medo de existir fora do seu próprio mundo, o qual estas parecem usar como escudo, tal como refere implicitamente Paulo em *Num Lugar Solitário*, quando afirma que «era bom quando se encontravam nos filmes, nos livros, nas imagens» (Pereira, 1996: 35). Quando tal não acontece, a realidade parece uma tormenta, um pesadelo, e é isso mesmo sucede às personagens escritoras quando acabam de escrever um livro, um conto ou uma história,

sentindo um vazio enorme e uma saudade do mundo ficcional que as protegia, a ponto de ainda sentirem alguma ligação com o livro que acabaram de escrever, como refere Carla no conto «As Rosas»: «E continuara sozinha, mesmo depois de terminar o livro. Se é que o terminara. Parecia-lhe estar ainda dentro dele, ligada... Embora tivesse fugido para bem longe» (ACQES: 116). De facto, estes mundos imaginários da arte são, numa perspectiva conceptual, a única realidade das personagens de ficção, uma existência de papel. No entanto, a diferença reside no facto de a autora colocar nas suas personagens uma dúvida, também ela conceptual, acerca do mundo ficcional onde se inserem, como se encontra especialmente patente nas histórias que surgem dentro de obras como *As Personagens* (Pereira, 1990) e *A Última História* (Pereira, 1991). Neste sentido, poder-se-ia dizer que a autora transporta o seu mundo para as personagens, transportando-as, por sua vez, para os mundos umas das outras,<sup>58</sup> sempre reservando incerteza quanto ao lugar e à natureza das mesmas.

Para as personagens da autora, este refúgio no mundo da ficção e da arte, através da entrega total aos mundos imaginários da literatura, escultura, pintura ou cinema, resulta numa desumanização decorrente da desagregação da sua realidade e da indefinição da sua natureza. Ao entrar nesse outro mundo aberto no centro da ficção, as personagens entram num mundo interior que possibilita a criação de irrealidades mais profundas que se consubstanciam na criação de criaturas que se movimentam entre o monstro e o humano, mudando constantemente de forma, sem nunca saber qual é a verdade por detrás dessa mesma transformação, arrancadas que estão a qualquer definição de realidade e do seu lugar no centro do sistema. Toda esta confusão interior das personagens dentro das narrativas faz com que as suas características mais fantásticas e mais animais se revelem na forma de anjos caídos, vampiros ou fantasmas, com características do mundo ficcional que tanto as contamina. Tal acontece no conto inaugural de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), «Forget-me-not», quando a protagonista feminina (a autora não lhe atribui qualquer nome), contemplando o seu corpo, se compara com a protagonista

---

<sup>58</sup> Como a própria autora afirma na já referida entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* em Agosto de 2008, «Orson Welles disse que um escritor é como um actor, entra na pele da sua personagem e alimenta-a por dentro» (Pereira, 2008b: 11). A autora identifica-se profundamente com nível de envolvimento nas suas personagens, como ela própria afirma ainda na mesma entrevista: «É um lugar-comum, mas tudo o que escrevemos é autobiográfico. E se não temos os actores para representar os outros papéis, arrancamo-los de nós mesmos. É um jogo de máscaras e de espelhos, e é sagrado» (*Ibid.*: 11).



feminina dos seus contos:

Não se parecia com «ela»  
«Ela». A mulher dos seus contos.  
Era sempre a mesma. Demorara algum tempo a descobri-lo.  
E durante anos tentara adivinhar o seu nome...  
«Ela» era alta, magra, «waif-like», uma figura de John William Waterhouse, uma Lady of Shallot de cabelo comprido, ruivo, que lhe caía sobre os seios pequenos. (ACQES: 16)

Na passagem acima transcrita vemos que a personagem criada nas histórias da protagonista feminina do conto de Ana Teresa Pereira também não tem nome (a personagem ainda não o descobriu). Fisicamente, assemelha-se à figura do poema de Tennyson, «The Lady of Shallot», cujo tema medieval encantou o pintor Pré-Rafaelita John William Waterhouse, que decide, em 1888, retratar a passagem da balada victoriana referente à trágica fuga de Lady of Shallot em direcção ao seu próprio fim e que Ana Teresa Pereira recupera para incluir na capa do livro *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000). Vemos, então, a forma como as suas narrativas evocam constantemente influências transferidas com naturalidade para as suas personagens, que são naturalmente parte de si, como afirma a autora na entrevista ao *Jornal de Letras e Ideias* a respeito das ocupações e gostos dos protagonistas das suas histórias: «As minhas personagens fazem aquilo que me interessa, aquilo que compreendo melhor» (Pereira, 2008b: 11).

Outro conto de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b) que importa referir no que diz respeito a esta influência do imaginário na concepção das personagens, é o conto intitulado «Da Realidade das Sombras», que nos fala, como indica o próprio título, da realidade que se esconde por detrás dos seres ficcionais, que ganham vida e se revelam fantasticamente enquanto duplos, enquanto sombras da realidade interior do seu criador. Logo na imagem de abertura, a autora descreve a saída de John, protagonista da história, do cinema onde tinha ido assistir a «um filme de Alfred Hitchcock, com Cary Grant e Ingrid Bergman» (ACQES: 65), que «lhe fazia lembrar um conto de fadas. Talvez porque, como Chesterton, tinha uma visão do mundo nascida dos contos de fadas» (*Ibid.*: 65). Como vemos, logo nos dois parágrafos de abertura do conto a autora dá a conhecer os seus escritores, actores, filmes e géneros favoritos, que usa constantemente como modelos para as suas personagens, as quais, tal como ela, são amantes do mesmo tipo de imagens, que são retiradas dos universos artísticos seus predilectos e transportados para os seus livros,

ainda que a autora refira, por vezes, filmes que apenas existem na sua imaginação e que são fruto da colagem engenhosa de diferentes filmes, livros e quadros, como acontece nos «She Who Whispers», «Um Retrato de Jennie» ou «O Ponto de Vista das Gaivotas», todos pertencentes a *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b).<sup>59</sup> Depois de um encontro inusitado com uma mulher misteriosa, onde a «impressão de irreabilidade» (ACQES: 66) se fez sentir de forma intensa, ficamos a saber que a personagem masculina se chama John Dickson, tal como John Dickson Carr, um dos autores de romances policiais predilectos de Ana Teresa Pereira, referido em muitos contos ao longo da sua produção literária.<sup>60</sup> A mulher faz-lhe um convite para jantar numa casa da qual ele parecia conhecer todos os cantos, e onde se encontravam pessoas perto das quais sentia uma estranha familiaridade que o fazia sentir como uma personagem:

Era estranho, mas afinal ele criara tantas situações estranhas nos seus livros que existia uma certa justiça poética no que estava a acontecer. Como se se tivesse transformado numa personagem das *Mil e Uma Noites* de Stevenson e o príncipe Florizel da Boémia o arrastasse para uma aventura fantástica. (*Ibid.*: 69)

Mais uma vez a autora recorre à sua memória literária para ilustrar uma situação, também ela fantástica, em que John se considera uma vítima das situações inusitadas que

---

<sup>59</sup> Tivemos já oportunidade de analisar esta peculiar técnica da autora no ponto dois do primeiro capítulo do trabalho (cf. p. 26). Este mesmo aspecto é uma vez mais referido na entrevista que a autora concede ao *Jornal de Letras, Artes de Ideias* em 2008: «Não sei se é visível a importância que Borges teve para mim, aprendi com ele a escrever sobre livros que não existem, sobre filmes que não existem. Uma vez escrevi uma crónica sobre ele e mencionei um livro que não existia, e creio que ninguém deu por isso» (Pereira, 2008b: 11); num outro momento da mesma entrevista a autora afirma que o está a escrever influencia o modo como encara a realidade: «O livro que estou a escrever (...) contamina a realidade, os meus sonhos, esta entrevista» (*Ibid.*: 10), o que demonstra o nível de envolvimento da autora com a história e o quanto ela vive de facto a história que escreve, tal como acontece com as suas personagens.

<sup>60</sup> A presença deste autor faz-se logo notar no segundo capítulo do primeiro livro da autora: «Encontrou um livro de John Dickson Carr que lera há muitos anos e que perdera algures: *The Hollow Man*, que em português se chamava *Os Três Ataúdes*. Sonhara com aquele livro, lembrava-se ainda» (Pereira, 1989: 20-21). Outra presença importante do autor americano encontra-se em *A cidade Fantasma* (Pereira, 1993), a começar pela dedicatória do livro a Dr. Gideon Fell, a personagem mais famosa de Dickson Carr. As referências continuam na conversa que Tom mantém com um estranho num comboio, sobre a forma como os livros se interligam «de uma forma subterrânea» (Pereira, 1993: 24): «O personagem sem importância de um conto de Chesterton que volta como protagonista de um romance de John Dickson Carr» (*Ibid.*: 24). Em *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), John Dickson Carr serve de inspiração para o conto «Flores para uma feiticeira», como afirma nas notas finais do livro a própria autora: «A ideia inicial de *Flores para uma feiticeira* veio de um romance de John Dickson Carr, *O Enigma da Cripta* (*The Burning Court*)» (SEMAA: 188). Em *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a), a presença de Dickson Carr, apesar de não se fazer sentir tanto como nos anteriores, surge quando Tom de «O anjo esquecido» nos fala de uma livraria que faz parte do seu mundo interior e que lhe aparece frequentemente em sonhos, «a livraria escura que ficava em ruas que existiam de facto, e onde encontrara livros impossíveis de Richmal Crompton, John Dickson Carr e mais recentemente de Iris Murdoch» (ANMEA: 15-16).

ele próprio criava enquanto escritor. Tudo se torna claro quando John descobre finalmente que se encontrava na presença das personagens mortas nos seus contos, as suas sombras, que lhe explicam a sua génese:

O jovem louro comentou:

- Por vezes desdobravas-nos.

- Sim.

- E também nos transformavas. Uns anos a mais ou a menos, olhos cinzentos ou azuis...

O dono da casa concluiu:

- Mas éramos sempre nós. Os criminosos e as vítimas. (*Ibid.*: 71)

Desta forma, John torna-se uma personagem como as outras, «figurinhas numa casa de bonecas. Como pessoas que vivem numa casa de um quadro» (*Ibid.*: 72). A passagem acima transcrita ilustra o modo como se criam as personagens da autora, deixando que as suas características passem de narrativa em narrativa, com nomes semelhantes e envolvidas em enredos que se alimentam uns aos outros. Como refere a autora ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, as personagens «criam-se umas à outras e ao que as rodeia, “they do it with mirrors”» (Pereira, 2008b: 11).<sup>61</sup> A propósito desta repetição de personagens, temas e cenários, Ana Teresa Pereira afirma, na mesma entrevista: «Também me interessa a fragmentação da identidade. Há quatro personagens, mas talvez sejam só três, ou duas, ou talvez Kevin esteja sozinho em Wistaria Hall e tudo o mais seja o seu sonho. Sozinho num mundo povoado pelas suas criaturas. Um mundo sem fronteiras visíveis entre a realidade e

---

<sup>61</sup> A expressão inglesa que a autora usa na citação diz respeito ao título de um livro policial de Agatha Christie, publicado em 1952, e mais tarde adaptado para filme e série de televisão. Mais uma vez, a literatura e as leituras da autora encontram lugar no seu discurso de uma forma natural, tal como acontece nas suas narrativas, como temos visto ao longo do presente trabalho. Por esta razão, a autora afirma, em citação já transcrita da entrevista ao *Jornal de Letras e Ideias* em 2008, que o que está a escrever contamina a realidade, quase como se estivessem sempre presentes num acto de escrita contínuo e ininterrupto, à semelhança dos actores que se colocam constantemente na pele da personagem (a expressão inglesa é “to stay in character”) durante o período de rodagem do filme.

a alucinação» (Pereira, 2008b: 10).<sup>62</sup> É exactamente a essa ruína da identidade que assistimos neste conto de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), no qual o criador perde o poder de definir fronteiras entre as possíveis realidades com que opera enquanto escritor, perdendo-se no seu próprio labirinto e provocando a sua ruína interior, tornando-se personagem de si mesmo junto das suas criações e sentindo-se tão perdido quanto elas.

Como tivemos oportunidade de ver, toda esta influência da arte nas narrativas de Ana Teresa Pereira faz com que as personagens das suas histórias adquiram características de figuras irreais e misteriosas, como acontece, como vimos, no caso do homem-monstro que emerge das águas no último conto de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), ou na aparição fantasmática da irmã de Patrícia, há muito desaparecida, que ressurge misteriosamente das águas turvas do tanque onde se tinha afogado, no conto «Sete anos» de *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a). Em muitas narrativas, apesar de existirem alguns indícios dessa sua natureza fantástica, essas características não são totalmente visíveis de imediato, mesmo para as próprias personagens, que vão sofrendo as suas transformações à medida que a história se aproxima do mundo fantástico próprio do sonho e da arte, como acontece com a protagonista de «Pássaro quase mortal da alma» (Pereira, 2000). Neste conto, a personagem Patrícia resolve mudar de vida e aceitar a tarefa estranha de «organizar uma biblioteca antiga numa casa particular» (SEMAA: 101) apelidada de *Castelo*. Apesar desta estranha tarefa, a vontade da personagem em mudar de vida faz com que se sentisse bem com a sua decisão, ainda que a primeira impressão do lugar indiciasse já algo fora do normal, um ambiente estranho que se assemelhava aos livros que lera enquanto criança: «E havia pássaros, o seu canto estridente tornava mais

---

<sup>62</sup> Estas mesmas personagens, possíveis fragmentos da identidade de Kevin, aparecem inicialmente juntas no conto «Numa manhã fria», publicado pela primeira vez no livro *Histórias Policiais* (Pereira, 2006) que reúne igualmente duas novelas da autora anteriormente publicadas em *A Cidade Fantasma* (Pereira, 1993), «A noite dá-me um nome» e «A cidade fantasma», revistas por Ana Teresa Pereira para a edição de 2006. Posteriormente, a história «Numa manhã fria» volta a ser publicada no livro *O Fim de Lizzie* (Pereira, 2008a), juntamente com um conto que dá título à obra e que retoma a história do grupo de jovens amigos, apresentando, desta vez, o ponto de vista de Kevin, que se torna assim personagem central da obra. A própria autora fala-nos da origem das personagens Kevin e Lizzie na entrevista já citada ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, relacionando a sua génese com o mundo do cinema: «Em especial nos últimos anos, os meus livros são muito cinematográficos. (...) Kevin é Kevin Bacon, Lizzie é Michelle Pfeiffer no tempo de *Os Fabulosos Irmãos Baker*» (Pereira, 2008b: 11). Também em *Quando Atravessares O Rio* (Pereira, 2007), encontramos uma personagem chamada Kevin, juntamente com Katie e, uma vez mais, a personagem Tom. Também este livro se encontra intimamente relacionado com o mundo do cinema: «(...) Jeremy Irons estava a representar *Embers* quando escrevi *Quando Atravessares o Rio*. O livro já existia, a trama não mudou nem um pouco, mas eu não consigo imaginá-lo sem o encontro com “o meu Tom” na vida real» (*Ibid.*: 11).

forte o silêncio, a solidão. Patrícia teve o terrível pressentimento de que voltara a um dos livros da sua infância, de que não havia ninguém ali, de que o vale fora abandonado há muito e ela estava sozinha, absolutamente sozinha» (*Ibid.*: 104). Uma vez mais, verificamos a presença de elementos fantásticos do universo literário da infância que influenciam as impressões das personagens relativamente aos espaços e ambientes que as rodeiam. Para além disso, importa destacar a intencionalidade da expressão «terrível pressentimento» (*Ibid.*: 104), que transmite, logo no início do conto, uma vaga sensação de que aquele cenário representava algo de estranho, algo que não pertencia exclusivamente a este mundo. De facto, à medida que a narrativa vai avançando, Patrícia começa a descobrir a ligação desse lugar com o lado misterioso da realidade, e à medida que esse ambiente irreal da pequena cidade escondida no vale se vai revelando, também a personagem vai transformando o seu interior, provocando a ruptura com a sua existência passada e aceitando a sua verdadeira natureza e o seu verdadeiro lugar. No entanto, essa decisão não é pacífica e, mesmo no final do conto, a personagem hesita e tem um diálogo interior bastante interessante, em que pesa o intenso desejo de abraçar o momento presente de ruína com o seu passado de indefinição existencial e o medo profundo de enfrentar a estranha familiaridade que essa mesma ruptura possibilita:

Estava de novo sozinha, uma mulher com frio dentro de um casaco preto, os braços enlaçando as pernas dobradas, mas lembrava-se... Tom inclinado sobre o seu ombro ensinando-a a escrever, caracteres estranhos mas familiares, e depois a tempestade, o seu corpo lançado para longe dele... E sentiu-se como uma mendiga, sentada no chão, com frio, via agora todo o tempo em que não passara de uma vagabunda, sem saber quem era, os homens estranhos que a tinham amado no fundo de bosques, em quartos com livros e páginas de revistas nas paredes, o abandono da dança, os momentos em que perder-se era quase encontrar-se. Estivera tão sozinha aqueles anos todos. E agora que encontrara a sua casa queria fugir de novo, perder-se no desconhecido (...). (*Ibid.*: 137)

Perante esta citação, compreendemos que a ruína é circular e acompanha a personagem desde sempre, mas pode, como vemos, possibilitar um recomeço, um renovar de esperança que não existia antes da descoberta da verdade escondida das coisas. Com efeito, existe na vida de Patrícia uma situação de indefinição que poderemos considerar uma forma de ruína interior, ainda com cariz negativo. Face a esta situação, a personagem tenta mudar de vida e abraça um projecto desconhecido numa cidade longínqua e isolada, onde descobre uma outra realidade, diferente de tudo o que tinha encontrado até então. Essa ruína da realidade tal como a conhecia, possibilita uma mais profunda ruptura com o

seu passado, com o qual se debate interiormente, até decidir abraçar essa ruína e deixar que esta a mude por dentro, como se a personagem se encontrasse no meio dela, num mundo interior entre realidades: «Aquilo não era felicidade, era outra coisa, sentia-se plena, e vazia, era o mesmo, sentia que o seu corpo estava dentro do ovo, inseparável de tudo o resto, e o seu corpo era também aquilo que nela não era corpo» (*Ibid.*: 139). No final do conto, a autora vai ainda mais longe, fazendo com que essa mesma ruína interior possibilite igualmente uma mudança física, à semelhança da garra de Tom:

Tinha alguma dificuldade em mover-se, como se aquele não fosse o seu modo habitual de fazê-lo. Nas costas uma impressão que não era desagradável, algo roçava no chão, como um véu de noiva. Os pés escorregavam um pouco e percebeu porquê quando olhou para baixo e viu as garras aduncas deslizando penosamente nos degraus encerados. Sorrindo para si mesma, colocou a mão no corrimão, a mão que já era outra coisa, uma garra que se enclavinava na madeira, arranhando-a ligeiramente. (*Ibid.*: 140)

Em «O Teu Lugar No Meu Corpo» (Pereira, 1997b), encontramos uma descrição que nos dá conta de algumas das principais características das personagens femininas de Ana Teresa Pereira, como a sua íntima ligação com a natureza, sempre com a presença forte do mundo da arte, mais especificamente da literatura:

Ela cheirava a rosas e a flores de pessegueiro. No princípio Tom pensara que se tratava de um perfume, mas depois percebera que aquilo emanava da sua pele, como se tivesse entranhado o cheiro do jardim. Mas isso não era demasiado estranho. Tinha algo a ver com a sua condição de planta, de pássaro, de livro.

«De sombra», dizia ela.

Tom não a sentia como uma sombra mas como a vida em si, uma mistura de carne, violência, luminosidade e desejo. (ACQES: 145)

A condição de sombra<sup>63</sup> apontada pela própria personagem na passagem acima transcrita tem a ver com a sua característica de ser íntimo com o outro lado da realidade, com a sua qualidade de fantasma, com a sua ligação com a fantasia e o seu lado de

---

<sup>63</sup> O *Dicionário dos Símbolos* apresenta sombra como, «por um lado, o que se opõe à luz; por outro, é a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutáveis. (...) É, mais categoricamente ainda, a única realidade dos fenómenos, segundo o budismo (*um fantasma, uma bolha de ar, uma sombra...*), e a única realidade do Céu e da Terra, do ponto de vista do Tao. (...) A sombra é considerada por muitos povos africanos como a segunda natureza dos seres e das coisas e é geralmente ligada à morte» (Chevalier, Gheerbrant, 1982: 615). Em termos de ligação com o interior das personagens, o mesmo *Dicionário dos Símbolos* refere também que a «sombra projecta-se nos sonhos sob a figura de algumas pessoas, que não são mais do que reflexos de um certo eu inconsciente» (*Ibid.*: 616). Esta é a figura do duplo que as personagens criam para si ou projectam na figura de outros, que, como veremos mais adiante, revela a sua complexidade interior e está na base da «coexistência dos contrários» (*Ibid.*: 616) que também existe no fenómeno da ruína.

personagem projectada a partir de si mesma e a partir do mundo irreal que a rodeia:

Sim, era uma figura de contos de fadas. Dissera-lhe na entrevista que não era uma intelectual mas uma bruxa. Na realidade, era uma princesa encantada de longos cabelos soltos, ou um duende de *jeans* e cabelo preso numa trança que podia afundar-se na terra ou nos tanques de um instante para o outro. (*Ibid.*: 148)

No entanto, como vemos, para Tom ela era a síntese da própria vida, com todas as forças mais contrastantes e mais intensas, misto de humanidade e transcendência: «carne, violência, luminosidade e desejo» (*Ibid.*: 145). A própria personagem tem, então, uma opinião eminentemente negativa de si, enquanto que o outro, o seu duplo masculino, o seu amante, contrapõe uma opinião e uma descrição mais positiva. No entanto essas visões distintas têm sempre a ver com o mundo da fantasia, da literatura ou do cinema, como podemos ver através da referência a bruxas, princesas e duendes, aludindo ao universo dos contos de fadas. Mais adiante no conto, existe uma alusão à personagem Rapunzel do conto dos Irmãos Grimm com o mesmo nome. Essa referência relaciona-se com uma torre que ela afirma ser o seu local de refúgio e no qual Tom estava proibido de entrar. Foi, aliás, essa mesma referência que aproximou os dois e que fez com que decidissem viver juntos. No final do conto, Tom compara a personagem feminina a Cinderela, a propósito da beleza que ela ostentava no dia em que comemoram dois meses da sua relação, o mesmo dia em ela que envenena e mata Tom.

Existem, portanto, visões diferentes da mesma personagem, o que indica a polaridade da mesma, unindo em si diversos contrários que se tocam no seu mundo interior e revelam a sua relação de ruína com a realidade que a rodeia. Mais uma vez, essa irrealidade e essa característica sobrenatural que emana das personagens encontra-se relacionada com a natureza, tal como se fossem elas próprias uma ruína, aberta aos céus e aos elementos, abraçando a multiplicidade, como também já foi referido a respeito da ruína nas questões relativas à relação que existe entre interioridade e exterioridade. Essa ligação profunda com a vida da natureza é uma característica das personagens que contribui para a intensa relação com o que está para lá do contacto imediato com as coisas e os seres. O contacto das personagens com a natureza faz-se, então, numa outra dimensão e inaugura uma fenda no real que as personagens conseguem transpor, aproximando-se, dessa forma,

perigosamente do centro, como aconteceu com a irmã gémea de Marisa em «O anjo esquecido»:

Marisa disse:

-Suponho que ela não poderia viver muito tempo.

-Porquê?

-Estava demasiado próximo.

Ele apertou os punhos.

-Como?

-Identificava-se com os animais, com as plantas, com as pedras... era como uma ferida... o desejo de envolver tudo, de proteger, de alimentar... como uma gata com as suas crias...

«Como uma gata...»

Tom murmurou:

-Ela não estava próximo.

-Não.

Nenhum deles disse as palavras que faltavam

«Ela estava dentro.»

E agora estava morta.

(ANMEA: 37)

A aproximação a esse centro representa, então, a descoberta do verdadeiro sentido existencial das próprias personagens. No conto «Pássaro quase mortal da alma» (Pereira, 2000), também Patrícia descobre a sua natureza e o seu lugar, como tivemos oportunidade de referir em pontos anteriores. Essa descoberta perturba-a, tal como teria perturbado a irmã gémea de Marisa de «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), mas não provoca a sua morte, talvez por causa da presença protectora de Tom que a fez voltar atrás e aceitar a sua condição de fera, de pássaro, de monstro: «Era a sua mulher, tinha o anel de esmeraldas e as marcas de garras no seu corpo. Ele era o seu dono, fora-o sempre» (SEMAA: 139).<sup>64</sup> Esta entrega ao outro, ao seu duplo finalmente encontrado, ao seu outro lado e a alguém com quem podia partilhar a incompletude, é também o encontro pacífico com o seu lado de ruína:

Aquilo não era felicidade, era outra coisa, sentia-se plena, e vazia, era o mesmo, sentia que o seu corpo estava dentro do ovo, inseparável de tudo o resto, e o seu corpo era também aquilo que nela não era corpo. E tudo o que ela era não tinha grande consistência, esbatia-se no resto, o mundo passava por ela como se não estivesse ali, como um sopro... e não havia distância porque não havia separação, só a unidade, a presença absoluta. (*Ibid.*: 139)

Essa sua falta de consistência, de materialidade é a sua condição de ruína, a sua

---

<sup>64</sup> Mais uma vez, encontramos a ideia animalesca de posse já referida anteriormente a propósito do conto «A Coisa Que Eu Sou» (Pereira, 1997b).



qualidade “entre”, a qualidade de algo intermédio entre realidades, sentimentos e seres, que para a personagem significa a derradeira e absoluta unidade, que já não a confundia ou assustava, que compreendia finalmente, tal como Carla compreendera em «As Asas» que «estava dentro da noite e que aquele era o seu lugar» (ACQUES: 114). Este sentimento de pertença a algo absoluto que desperta sentimentos de ruína toma neste conto, como em todos os outros da autora, a forma de uma ligação de amor ruínosa. Com efeito, Tom e Patrícia eram dois seres em ruína que se encontram e entregam um ao outro com a força e o desespero de uma ruína. Para Patrícia, era essa ligação que lhe despertava as suas características ruínosas, abraçando-as finalmente, já não temendo nem negando a sua existência:

E o calor quando vinha era-lhe dado por um corpo, um corpo de homem que a envolvia como um anjo negro, fazendo-a perder consciência de quem era, esquecer o seu nome, a sua identidade, mergulhar no indiferenciado, como na morte. O abandono total. E normalmente o que a fazia despertar era aquela mão que a agarrava e que começava a parecer-lhe diferente, não já uma mão mas uma garra no escuro, e sentia medo (...). (SEMAA: 99-100)

A realidade das personagens é, como tivemos já oportunidade de referir, feita de contacto físico violento, que as aproxima da morte e, tal como numa ruína, da sublimação. As personagens são ruínas que desejam ligar-se intimamente para fazer face ao caos absurdo da existência e à inevitabilidade do fim: um deles é sempre o edifício em decadência, interior e exterior, e o outro é sempre a transcendência da ligação da natureza e do cosmos que se une para ser ruína com o seu duplo, finalmente descoberto. Esta união não reconstrói a ruína fisicamente, mas em termos espirituais restabelece a união entre o caos e o cosmos (falamos de união, não absorção ou anulação). A mudança, como temos também referido, é interior, é feita a partir de dentro, encetando depois uma mudança de aparência exterior, tornando as personagens donas de uma beleza transcendental, que, como tudo o resto, contém elementos do terrível e do monstruoso. O rosto e o corpo das personagens tornam-se, então, aos seus olhos mais verdadeiros e mais belos, mais terrivelmente belos, num misto de beleza sombria, como a beleza do anjo caído, imagem presente, por exemplo, na figura misteriosa e fantástica de Aramiel, personagem com nome «de anjo mau» (ACQUES: 111) do conto «As Asas» (Pereira, 1997b), ou na figura de Tom de «Pássaro quase mortal da alma» (Pereira, 2000), cujo enredo retoma a história de

Aramiel, levando-a a um nível mais profundo de aproximação ao lado irreal das coisas. Neste último, Patrícia afirma a respeito de Tom: «Ele nunca lhe parecera tão estranho. Como um arcanjo, o cabelo azulado, reflexos azuis e vermelhos no rosto, os traços marcados tinham-se transformado em cicatrizes de feridas muito profundas. Nunca fora tão belo, pensou Patrícia, nunca fora tão terrível» (SEMAA: 131).

Esta característica sombria e terrível do belo nunca abandona a personagem, tal como o sentimento de desolação e abandono não abandona nunca a ruína, tornando-a mesmo mais atraente do que o objecto inicial (a imagem original), como acontece também com as personagens, que ressurgem com uma beleza e uma estética mais forte e mais pujante do seu contacto com a sua própria ruína. Em «Pássaro quase mortal da alma» (Pereira, 2000), diremos então que Tom e Patrícia pertenciam àquele lugar, do mesmo modo que pertenciam um ao outro, do mesmo modo que eram duplos um do outro. Isto mesmo percebe Patrícia quando decide finalmente enfrentar o seu medo e voltar atrás para encontrar a sua saída do labirinto: «O bando que a sobrevoara algum tempo antes voltava e as aves desciam sem ruído, pousando nos telhados e nos jardins, junto das outras. Estavam quase todas aos pares, o que era natural, ali só havia dois solitários, ela mesma e o homem que vivia no *Castelo*, no meio dos seus livros e das suas lembranças» (*Ibid.*: 138).

Em termos de relações entre as personagens e da questão da busca do duplo enquanto símbolo da existência de ruína, importa debruçarmo-nos mais atentamente sobre *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a), obra constituída por três contos, nos quais o número três representa sempre a impossibilidade ou a dificuldade da união entre dois, o que remonta já ao primeiro livro da autora, *Matar A Imagem* (Pereira, 1989), onde o tema do triângulo amoroso é tido como obstáculo às relações entre os amantes, entre os duplos que se desejam unir para formar um só, como sempre (desde sempre e para sempre) foram. Neste, Tom, o duplo imaginado de David, afirma que «David tinha de ir embora. Tinha de deixá-lo sozinho com Rita» (Pereira, 1989: 165), acrescentando: «Isto não é um triângulo» (*Ibid.*: 165). A respeito da obra inaugural da ficção de Ana Teresa Pereira, Rui Magalhães refere que o par Tom/David «surgerà, noutros textos, transfigurado em Patrícia e Marisa, Pat e Micaela, Patrícia e Tom, etc., não sendo, sequer, significativo o género dos personagens» (Magalhães, 1999: 64-65), o que demonstra a importância e a centralidade

deste tema na escrita da autora. O tema do duplo interliga-se também com o tema da ruína, pois esta é, por natureza e definição, um fenómeno que joga constantemente com a duplicidade, como tivemos oportunidade de ver ao longo do trabalho já desenvolvido, pelo que seria inevitável a abordagem do tema do duplo nesta parte do trabalho respeitante à relação entre as personagens e a ruína.

Como vimos, é a ideia de duplo que está por detrás desta repetição incessante das personagens e dos enredos que envolvem pares amorosos em conflitos existenciais e relacionais, consigo mesmos e com a realidade que os rodeia. Segundo Rui Magalhães, o duplo «é uma categoria psicológica e, sobretudo, psicanalítica que resulta de alguma forma de dificuldade de entrada no simbólico» (*Ibid.*: 65), simbólico esse que permite às personagens estabelecerem a distinção entre realidades e, por conseguinte, identidades diferentes, ou mesmo opostas. Essa incapacidade manifesta em separar a realidade da fantasia, ao ponto da indistinção total entre ambas, é então uma materialização do duplo no interior da própria personagem, que procura «engendrar um outro imaginário» (*Ibid.*: 66), como acontece com Tom e David de *Matar A Imagem* (Pereira, 1989). No entanto, essa atitude perante o simbólico não resulta de uma simples dificuldade, «mas antes de uma recusa» (Magalhães, 1999: 66), a recusa de abandonar um lado irreal onde tudo é possível e onde as personagens se sentem seguras e íntimas com o que mais amam. Essa entrada no simbólico significaria o abandono do outro lado da realidade que elas constituíram como escudo, tal como fez David em pequeno ao criar «alguém que ficava entre ele e o mundo» (Pereira, 1989: 37). Mas esse duplo não é pacífico, pois existem momentos em que as personagens sentem «uma certa nostalgia desta normalidade» (Magalhães, 1999: 66), sentindo nesses momentos de ruína interior da sua identidade que o mundo real «é também uma libertação» (*Ibid.*: 66), principalmente quando o duplo, esse outro que vive dentro do eu, representa o diabólico e o monstruoso.

Desta forma, Rui Magalhães fala-nos então de dois tipos de duplo em Ana Teresa Pereira: o «duplo “natural”» (*Ibid.*: 69) e o «duplo circunstancial» (*Ibid.*: 65). Aquele é, portanto, o duplo que vive dentro do eu e que surge para atenuar a ruína interior que a personagem sente em confronto com o real, podendo ser também, em situações de conflito interior, um elemento negativo e criador de confronto consigo mesmo ou com outras

personagens. Este duplo revela-nos, então, a natureza da ruína que faz parte intrínseca das personagens e que é a manifestação interior da sua complexa relação com o mundo exterior, ou, ainda, a consequência natural da dificuldade de conciliação entre o mundo real exterior e o irreal criado e imaginado no interior de cada uma delas. Esse mesmo duplo dá, depois, origem a todo o conflito que se encontra na base da história: o conflito entre o mundo interior, sonhado ou imaginado, e a realidade que se torna cada vez mais difícil de suportar. Nesse mesmo conflito com o real, a personagem tem sempre um poder de escolha que vai criar dois caminhos, que estão, por sua vez, na génese do que Rui Magalhães chama de «duplo circunstancial» (*Ibid.*: 65): «pode ser uma tentativa de seguir uma vida “normal” ou pode ser exactamente o contrário: a entrada numa “história” de inevitabilidades, uma descida à profundidade da alma» (*Ibid.*: 70). É esta confrontação de contrários que provoca, justamente, a ruína interior das personagens que, em certas situações, faz emergir uma das figuras circunstanciais do duplo em Ana Teresa Pereira e que configura uma das formas mais radicais de ruína do real: «É o duplo absolutamente mítico que nasce quando o sujeito passa para o outro lado» (*Ibid.*: 70). Falamos aqui das personagens que, tendo descoberto a sua verdadeira natureza, se abandonam no outro lado da realidade, apenas para voltarem ao início da narrativa, repetindo novamente a história, pois, como afirma Magalhães, «uma vez instalado no outro lado, tudo se repete» (*Ibid.*: 70), tudo volta ao início, sendo que, ainda segundo Rui Magalhães, «o início é o confronto com o real» (*Ibid.*: 23).<sup>65</sup> É desse confronto que resulta a «dupla unidade/dualidade» (*Ibid.*: 111) entre as personagens e os lugares de ruína em que se inserem e que «representa, simultaneamente, o princípio e o fim de todo o percurso» (*Ibid.*: 111).

Um elemento de dualidade que se encontra intimamente relacionado com os elementos fantásticos e ruinosos da escrita de Ana Teresa Pereira é a beleza, que nas narrativas da autora «surge normalmente associada à ideia de divindade ou de animalidade» (*Ibid.*: 112), como tivemos oportunidade de referir a respeito de outros temas, nomeadamente na relação que as personagens têm com a natureza e com o fascínio destas pela sua beleza destrutiva e avassaladora. Ora, justamente, os lugares de ruína em

---

<sup>65</sup> O conto “O Prisioneiro” (Pereira, 1997b) é disto mesmo um bom exemplo, uma vez que a personagem masculina Tom se encontra refém de um mesmo tempo e de um mesmo espaço, mergulhado numa terrível ruína interior que o condena a viver repetidamente aquela verdade que o atormenta.

Ana Teresa Pereira possuem essa beleza animalesca e divina que tem o poder de revelar às personagens a sua própria beleza, como acontece com Iris em «Se eu morrer antes de acordar», que descobre, fascinada, a «sua beleza de junco» (SEMAA: 146) no momento em que assiste à chegada do crepúsculo, altura em que sente um chamamento, que «viera de dentro de si mesma» (*Ibid.*: 146):

O seu corpo que não era amado, que trazia a morte dentro de si, como um bebé que se tentou fazer abortar mas que se agarrou com firmeza às entranhas onde queria nascer, e que por isso desperta ternura, mais tarde amor... O seu corpo de junco, quase o esquecera, mas agora voltara a senti-lo, cada pedacinho dele, e quase desejava ter um amante para se despir para ele, para se deixar beijar, lambar, como um animal bebé que precisa de ser lambido durante muito tempo para ter a sua forma, para conhecer a sua forma, aquilo que é. (*Ibid.*: 146)

Esta consciência da sua beleza é, então, a consciência «da corporeidade e da materialidade» (Magalhães, 1999: 112) que as faz afirmar: «Mas estou viva» (SEMAA: 151), como acontece com Iris que, assim, se consegue manter sã e agarrada a esse bocado de realidade, longe da loucura e desintegração total do ser, longe do que seria a sua ruína interior e exterior. Num outro nível de análise, Rui Magalhães indica-nos «duas dimensões da beleza: 1 – o belo como o outro que fascina e atrai; 2 – o belo como o resultado de uma transformação» (Magalhães, 1999: 112).

Como vemos, tanto uma dimensão como outra se enraízam na ideia do duplo e pressupõem duas faces de um mesmo fenómeno: na primeira dimensão o belo encontra-se sempre no objecto de demanda do eu, o outro que é o seu duplo e que é adorado como um ser de outro mundo, possuidor de uma beleza sobrenatural, como vimos que se encontra explícito no desejo íntimo expresso por Iris em «Se eu morrer antes de acordar», quando esta afirma que, «mais do que tudo, sentia a falta de umas mãos, de um corpo, do olhar sem fundo de um homem maior que a vida, deus ou monstro, e de sentir... o desejo, o medo, tudo aquilo de que o amor era feito e que quase já esquecera» (SEMAA: 155). Como vemos, este desejo de atracção pelo outro que irá completar o vazio da vida da personagem vai motivar a entrada no desconhecido e a entrega total da personagem à sua vulnerabilidade, à sua essência de ruína. É esta recusa da normalidade de um quotidiano que a aprisiona e que faz, então, com que personagens como Iris abracem a sua própria destruição, depois de terem negado esse seu impulso por tanto tempo, resignando-se a

viver esse seu desejo através da escrita:

Iris não tinha ilusões, se tivesse vivido com um dos homens por quem se apaixonara, um dos seus deuses monstros, não teria escrito. Teria sido destruída, teria destruído, seria uma história de crime, inevitavelmente. Esses homens tinham continuado a viver nos seus livros, eram eles que davam mais força aos seus livros, e talvez também a fome, aqueles anos de fome, de tudo, da casa, do cão, do desejo, do amor... Toda essa fome tinha dado origem aos livros que escrevera, quanto maior era a fome melhores eram os livros, os últimos dois ou três... (*Ibid.*: 154)

Todo este poder que a arte, e em particular a escrita, exerce nas personagens da autora leva a que elas se deixem levar pela força da fantasia e da irreabilidade, como refere Carla em «As Rosas»: «E continuara sozinha, mesmo depois de terminar o livro. Se é que o terminara. Parecia-lhe estar ainda dentro dele, ligada...» (ACQES: 116). Em outros momentos, essa mesma escrita onde as personagens se submergem tão completa e profundamente dá-lhes o poder de criar, de controlar a realidade e de a subverter a seu gosto, como uma maneira de escapar à realidade que as atormenta, como já tivemos oportunidade de referir. Isto mesmo diz-nos a personagem feminina do conto «Forget-me-not»:

Sentia-se vagamente como uma personagem de um conto de fadas. À espera de que surgisse uma criatura estranha entre as árvores, um lobo, um elfo...  
Lembrou-se com um pouco de amargura do tempo em que tinha alguém a quem contar as suas fantasias. Do poder que isso lhe dava.  
A mulher que falava com as plantas, com os animais, com as pedras, a mulher que contava histórias. Uma feiticeira.  
Com o dom de encantar os outros. (ACQES: 18, 19)

Este poder que a escrita dá às personagens serve também para exercer controlo sobre o outro, aprisionando-o na ficção da unidade primordial. No entanto, esse dom que as personagens parecem ter é posto em causa nas narrativas da autora pelo regresso final à realidade que encerra essa impossibilidade de fusão total que é em Ana Teresa Pereira sintetizada pela expressão «só um lado das coisas nos pertence» (*Ibid.*: 137), presente no conto «O Prisioneiro» (Pereira, 1997b) e que, segundo Magalhães «funciona como hipótese de conformação e tentativa de excluir todos os duplos, evitando, simultaneamente, o confronto directo com o eu» (Magalhães, 1999: 104). No entanto, antes do regresso ao real, ao lugar presente de ruína, todas as possibilidades se encontram abertas perante o olhar deslumbrado das personagens diante das impressões de irreabilidade que surgem

constantemente ao longo da sua «viagem iniciática» (*Ibid.*: 24) interior à descoberta da verdadeira essência do seu ser. Todo este poder encantatório e transcendental da escrita dá aos protagonistas das histórias da autora a possibilidade de criar outros mundos, outras personagens e outras realidades, o que as transforma em seres irreais e sombrios, como afirma Aramiel no conto «As Asas»:

- Um livro pode ser um anjo.
  - E você escreve livros...
  - O que faz de mim um mágico... ou um monstro.
- (ACQES: 111)

Aramiel, um anjo mau que escrevia poemas na linguagem dos pássaros, revela desta forma um poder misterioso que seduz Carla «com aquele olhar que parecia vir do fundo dos tempos, com aquela solidão que parecia vir do fundo dos tempos» (ACQES: 112): «O homem sorriu. Tinha um rosto de uma beleza terrível, sombria, os olhos azuis-escuros, o cabelo negro. Era a primeira vez que Carla encontrava alguém tão belo como Miguel. Embora este fosse diferente, com o cabelo louro, quase branco, os traços ligeiramente mais suaves. Mas os olhos tinham também aquela cor, aquele azul que por vezes parecia cinzento...» (*Ibid.*: 109). Aramiel parece, assim, ser o duplo da personagem Miguel, a sua face monstruosa, que surge na «hora das fendas» (*Ibid.*: 107), «das fendas entre os dois mundos» (*Ibid.*: 107) de que se fala no início da narrativa. Esses dois mundos são então representados pela entrada em cena de Miguel, no início e novamente no fim do conto, já como uma continuação de Aramiel, mas do lado da realidade, demonstrando a contaminação que o outro lado pode ter no mundo real. A característica de ligação entre realidades que este conto pretende ilustrar é também, como vimos, uma característica do fenómeno da ruína, que se encontra bem presente no final do conto, através da imagem da capela «semiarruinada» (*Ibid.*: 114) e das palavras de Miguel: «“Gosto de ruínas... como os loucos e os morcegos.”» (*Ibid.*: 114). Note-se a relação que existe nesta última citação entre a loucura, o elemento nocturno e o fenómeno da ruína para ilustrar o distanciamento da personagem em relação à realidade e a sua proximidade relativamente ao outro lado das coisas, que Patrícia intuía logo no início da história:

- Quando bateu à porta esperava ver aparecer um ogre, um corcunda, Frankenstein em pessoa – disse o homem.

Carla soltou uma risada.

- Quase. Pensei estar no antro de um vampiro. (ACQES: 109)

Desta forma, na contínua e repetível busca pela sua essência e qualidade de sombra<sup>66</sup> e pela íntima ligação que estabelecem com o outro lado do real, feito de «espaços inventados» (Magalhães, 1999: 105) e inspirados pelo mundos da arte e da ficção, as personagens tornam-se elas mesmas imagens com características de figuras irreais e misteriosas, como vimos acontecer, por exemplo, no caso do monstro que emergia das águas no último conto de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), ou em toda a aparência de fantasma da irmã de Patrícia, há muito desaparecida, que surge misteriosamente do tanque de água turva onde se tinha afogado, no conto «Sete Anos» de *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a). Em muitas narrativas, apesar de existirem alguns indícios dessa sua natureza fantástica, as características não são totalmente visíveis de imediato, nem mesmo para as próprias personagens, que vão sofrendo transformações ao longo da história, como acontece com os protagonistas de «Pássaro quase mortal da alma»: «(...) e agora o corpo dele tinha asas, e elas envolviam-nos tornando a intimidade ainda maior, pareciam um único ser alado, um dentro do outro, e o prazer era tão grande que ela quis gritar» (SEMAA: 137). Este é, portanto, o duplo que se liga à transformação para o lado terrível e monstruoso, fisicamente não-humano, animalesco, mas ao mesmo tempo belo. Esta é, portanto, uma materialização do duplo circunstancial, a imersão na total irreabilidade que se dá no final do conto, permitindo que a ruína que existe no interior termine e se renove, para ser encenada novamente. Em alguns casos, a própria personagem nunca chega a descobrir essa sua natureza, como acontece com o conto «Flores para uma feiticeira» (Pereira, 2000), em que Tom descobre o passado de feiticeira da sua mulher, Marisa, sem que ela o chegue a perceber, mesmo estando na constante presença do medo que lhe provocavam os sonhos e as incursões sonâmbulas ao jardim, onde Tom a encontrava «imóvel, o rosto, o corpo, banhados pela lua, os braços erguidos, abertos, numa entrega total a alguém ou alguma coisa que ela desconhecia» (SEMAA: 82-83). No entanto, a sua filha, que tinha com a natureza uma ligação visceral desde o seu

---

<sup>66</sup> A este respeito, afirma-se em *As Personagens* (Pereira, 1990): «O homem queria transformar-se numa sombra, mas não na sombra de uma pessoa qualquer. Queria ser a sombra de um poeta» (Pereira, 1990: 35).



nascimento,<sup>67</sup> demonstra, no final do conto, já compreender a sua verdadeira origem:

Com gestos lentos, deliberados, a menina pôs o colar velho, escuro em que chamejavam as esmeraldas verdes, à volta da boneca. Depois ergueu de novo o rosto e sorriu-lhe.  
Paulo não conseguiu retribuir o sorriso. Sentia-se gelado, um frio de morte, como se estivesse a viver um pesadelo. Ou talvez o pesadelo nunca tivesse terminado.  
Ela, ela sabia quem era. O conhecimento que de alguma forma a mãe nunca tivera, o conhecimento antigo, que vinha do fundo dos tempos, estava ali de novo.  
Ela sabia quem era. Conhecia a sua natureza. (*Ibid.*: 93)

No que diz respeito às personagens femininas, importa destacar o conto «As Três Irmãs» (Pereira, 1997b), em que a presença feminina se reveste de uma marcada irrealidade, fruto de um ambiente de sonho e fantasia que tem como origem a personagem masculina Tom, quando este afirma, logo na abertura do conto, a frustração de ter à sua frente «um caderno cheio de notas para um romance que nem começara a escrever» (ACQES: 27), concluindo: «Talvez tenha chegado o fim. Talvez a partir de agora só possa sonhar as minhas histórias» (*Ibid.*: 27). O fim da escrita, é então, o início do sonho, da materialização da fantasia e da sua contaminação na realidade de Tom, como se este se tornasse uma personagem de si mesmo, como deseja o Tom de «O anjo esquecido» (Pereira, 1997b), como tivemos oportunidade de referir anteriormente. Rosélia Maria Ornelas Quintal Fonseca, autora da dissertação de mestrado intitulada *A personagem Tom: unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira* (Fonseca, 2003), afirma essa centralidade da personagem na obra da autora, mesmo quando o protagonista e o ponto de vista parecem reservados às personagens femininas, com as quais, geralmente, o leitor tem o primeiro contacto:

Ao entrar na obra literária de Ana Teresa Pereira, contactámos, de imediato, com a personagem feminina. A narrativa faz-se segundo o seu ponto de vista e a história parece ser sempre a sua. Foi, pois, destas personagens femininas (hipotéticas protagonistas), (...) que partimos para a nossa análise, para chegar à conclusão de que existe um outro protagonista, a vital personagem do texto, Tom, em quem se conjugam todas as forças, as vontades, os destinos e a palavra.  
(Fonseca, 2003: 168)

Por tudo isto, poderemos afirmar que Tom é a personagem que melhor representa a ruína interior das personagens nas narrativas da autora. De facto, esta personagem

---

<sup>67</sup> A filha de Marisa nascera, de facto, «de uma forma violenta» (SEMAA: 87), tal como afirmara a própria mãe: «(...) não tenho medo, quando chegar a hora terei o meu filho como uma gata, como algo de natural» (SEMAA: 87)

masculina, onnipresente e poderosa, elevada à condição de deus, de entidade maior do que a vida, misto de materialidade e espiritualidade, forma e essência, violência e poesia, é definida por Rosélia Maria Ornelas Quintal Fonseca como o «símbolo da unidade perdida» (*Ibid.*: 168), onde os outros «encontram o centro do universo a conquistar» (*Ibid.*: 168), como podemos ver na seguinte passagem do conto «Sete anos» (Pereira, 1997a), que nos conta a história de duas irmãs gémeas que «amavam o mesmo homem» (ANMEA: 73):

- O que vais fazer da tua vida? - perguntou por fim.

Marisa encolheu os ombros.

- Alguém virá – disse.

Pat imobilizou-se, era a primeira vez que tinha uma resposta e mais tarde pensou que a intuição da irmã já lhe contara tudo, que ela já sabia...

Porque alguns dias depois conheceram Tom.

Tinha vinte e sete anos, era belo e sombrio, queria ser escritor. Trabalhava numa editora mas a única coisa que lhe interessava de facto era escrever.

Apaixonou-se por Marisa assim que a viu.

À noite, no quarto, as duas irmãs não trocavam uma palavra. Algo pairava entre elas, como um pássaro negro, um cisne negro, algo que dava prazer e doía e perturbava os sonhos.

Amavam o mesmo homem.

Pat tinha consciência de que era o seu primeiro amor. De que ninguém a tocara ainda...

Ela e Marisa tinham estado à espera dele, naquele quarto de tecto baixo, nas suas camas estreitas, iguais.

(ANMEA: 73)

Na passagem acima transcrita o narrador apresenta as características fundamentais da personagem Tom, um ser belo e transcendental, com características de anjo negro, de ave negra, escritor que construía e destruía, que dava prazer e magoava, que unia em si todos os opostos, como uma ruína humana, misto de mortal e de criatura de outro mundo. Desta forma, Tom atraía os outros, como um vampiro, e alimentava-se do desejo que causava nas outras personagens, controlando-as completamente, entrando nos seus sonhos, no mais íntimo de si. No entanto, as protagonistas femininas deste conto demonstram um poder diferente daquele que encontramos em «As Três Irmãs» (Pereira, 1997a), precisamente porque o ponto de vista da história é exclusivamente feminino. Deste modo, contrariamente ao que acontece em *Matar A Imagem* (Pereira, 1989), em que são dois duplos masculinos que lutam pelo amor da mesma mulher, existe neste conto uma situação inversa, como acontece igualmente no conto anterior, «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), que, como veremos mais adiante, repete o triângulo amoroso das duas irmãs gémeas e Tom, tal como o último conto do livro intitulado precisamente «A noite mais escura da alma» (Pereira, 1997a). Poderíamos, então afirmar, que o enfoque dos contos presentes

neste livro é completamente feminino, ao contrário do que tinha acontecido em *Matar A Imagem* (Pereira, 1989) e ainda em alguns contos de *A Coisa Que Eu Sou* (Pereira, 1997b), como as «As Asas» e «O Prisioneiro». Tal como acontece no conto «O teu lugar no meu corpo» (Pereira, 1997b), também Patrícia do conto «As Beladonas» (Pereira, 1997b) é responsável pela morte de Tom, por envenenamento, transformando o seu corpo numa ruína, numa caminhada lenta para a morte: «Nunca pensara noutra forma de matá-lo. “O veneno é a arma das mulheres”... Era um conhecimento antigo, visceral, se um dia quisesse assassinar alguém seria com veneno, e seria uma morte lenta, como um poema longo, repetitivo, vivido por dentro» (ACQUES: 157). Repare-se que o conhecimento que a personagem demonstra da morte é algo ancestral e íntimo, o que acentua a sua característica ruínosa, de ser maior do que a vida e mais antigo do que o mundo. Outra característica reveladora de ruína surge quando se refere ao acto lento da morte, «vivido por dentro» (*Ibid.*: 157), como a ruína de um edifício ancestral, lenta, pesada e interior. Esta faceta da personagem feminina que envenena o amante aparece com frequência nos contos da autora em que a personagem feminina procura dominar o outro. No entanto, a personagem feminina sofre também com este acto, pois, enquanto ser entregue ao desejo de fusão com o outro, também ela se transforma em ruína, partilhando a dor do seu duplo: «Mas era como se o veneno também passasse para o seu sangue, porque sentia náuseas, emagrecera, o seu rosto também começara a transformar-se, revelara uma beleza desconhecida, de ossos e sombras» (*Ibid.*: 157).

Como podemos ver, é a proximidade da morte que torna as personagens mais belas e é essa mesma beleza de sombra, antes desconhecida, que se revela nesse contacto com a sua própria ruína, na sua aproximação da morte e do centro de si mesmas: «Agora, era a morte que o transfigurava. A morte que deixava traços obscuros, que acentuava os ossos, que revelava o verdadeiro rosto, o verdadeiro olhar» (*Ibid.*: 156). Todas estas características das personagens se relacionam com a sua natureza de ruína, que despe o material e revela o interior de beleza sombria do que resta de si mesma, provocando nos outros uma impressão de irrealidade e, mais do que tudo, exercendo um poder sombrio e misterioso, tão desconhecido que parece vir do fundo dos tempos e de lugares que nem julgávamos existir: «Na realidade, ainda o achava mais belo do que há oito anos atrás.

Gostava do seu rosto envelhecido, com marcas» (*Ibid.*: 156). Tal é a experiência das personagens nas narrativas da autora, assim como o é a experiência do poeta, escritor, pintor entusiasta e/ou estudioso do fenómeno da ruína perante a imponente de um edifício abandonado e fisicamente decadente. Assim é, igualmente, a experiência do leitor perante todo o universo da autora, que convoca espaços, tempos e personagens de ruína e os combina na perfeição num género que tem tanto de assombrado como de assombroso.<sup>68</sup>

Em *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000), como já tivemos oportunidade de referir, encontramos, no conto de abertura, «Anamnese», uma história que envolve três personagens: Daniel, Carla e Tom. Neste conto, Tom encontra-se no outro lado da realidade, habitando uma casa em ruínas que, misteriosamente, se vai tornando numa casa bela e intacta aos olhos de Carla, que a vai visitando sem que Daniel se aperceba: «E não falou a Daniel nas ruínas. Não sabia porquê, aquele lugar era só dela, não o queria partilhar» (SEMAA: 23). É nesse ambiente da casa em ruínas que volta à vida que Carla encontra Tom e se vai aos poucos, também ela, recordando da sua verdadeira natureza, reconstruindo assim a sua própria ruína interior, erguendo novamente a memória do seu verdadeiro eu, junto de Tom, «aquela figura, anjo, homem, pássaro» (*Ibid.*: 41), o seu eterno duplo:

- Tu... tu já foste tudo. Estás cá desde o princípio.  
As palavras pairavam à sua volta, sem conseguir dar-lhes um sentido. Só a parte final...  
- Eu estou cá desde sempre?  
- Sim.  
- Contigo?  
Ele sorriu.  
- De alguma forma... das formas mais estranhas... mas sim, vens sempre ter comigo.  
(*Ibid.*: 45)

Como podemos ver no final da citação acima transcrita, as personagens femininas buscam sempre e desde sempre essa ligação com o seu duplo Tom, recuperando assim uma relação milenar que dura através dos tempos, sempre por concluir, como uma eterna ruína. É essa relação com o outro, com a figura endeusada de Tom, que, no momento da ligação, as molda e as torna personagens dele, que as nomeando e lhes dá a conhecer a sua

---

<sup>68</sup> Relativamente à questão do género literário da sua escrita, e em resposta a uma pergunta relacionada com os diferentes registos em que o sua escrita se movimenta, a própria autora refere, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, o lugar singular que as suas obras ocupam no panorama literário: «Pode parecer pretencioso, mas acho que os meus livros constituem um género» (Pereira, 2008b: 11).

verdadeira essência:

- Sabes agora quem és? - perguntou Tom.

- Quase. Ainda não sei o meu nome.

O homem encostou a boca ao seu ouvido e disse a palavra. E a jovem reconheceu-a, na verdade estava já tão perto que se ele não a dissesse teria chegado por si. Mas preferia que tivesse sido Tom a nomeá-la. (*Ibid.*: 49)

Assim, na confusão gerada quanto à verdadeira identidade e origem das personagens, instala-se nos textos da autora a dúvida entre qual o criador e qual a coisa criada, qual o princípio e qual o fim da realidade, onde começa e onde acaba a ruína em que o texto se tornou<sup>69</sup> por força da natureza ruínosa de tudo o que o compõe, a começar pela personagem central Tom, a mais ruínosa de todas elas, talvez a imagem primeira dessa ruína que reside no interior das personagens. Poderemos, deste modo, concluir que as personagens são todas ruínas umas das outras, porque, apesar da união, elas continuam sempre incompletas.<sup>70</sup> É essa mesma natureza de ruína que existe no interior das personagens e que as impede de consumir a fusão eterna com o seu duplo, que é responsável pela eterna repetição, pela constante renovação da história, na tentativa obsessiva em encontrar saída do labirinto da escrita no qual que se encontram presas as personagens e a própria autora. É este «“desde sempre” e “para sempre”» (Sardo, 2001: 145) a que se refere Anabela Sardo quando nos fala acerca do tempo em Ana Teresa Pereira, como vimos no capítulo anterior a respeito da questão do tempo na obra da autora.

Assim, tal como vimos em *Matar A Imagem* (Pereira, 1989), a questão do duplo levanta sempre questões em relação à identidade das personagens, pois existe sempre incerteza em relação à sua natureza e origem, nunca se sabendo ao certo se determinada personagem é imagem original ou duplo imaginado por ela própria, como é o caso de Tom e David em *Matar A Imagem* (Pereira, 1989), de que já falámos, ou imaginado mesmo por outra personagem, como é o caso de Tom em *A Última História* (Pereira, 1991), obra em

---

<sup>69</sup> Rosélia Fonseca alerta, aliás, também para essa confusão que advém de toda esta fragmentação da realidade e de todo este choque entre contrários, aludindo à circularidade da narrativa da autora: «Essa circularidade ilude o leitor que se questiona muitas vezes acerca de quem é o discurso narrativo, ficando essa responsabilidade discursiva imprecisa e sem nitidez suficiente entre o campo das personagens e do narrador» (Fonseca, 2003: 170)

<sup>70</sup> Este facto relaciona-se, ainda, com o mito de que fala Rui Magalhães, «o mito maior de toda a obra de Ana Teresa Pereira» (Magalhães, 1999: 25), que ele próprio descreve citando uma frase de Rita em *Matar a Imagem* (cf. Pereira, 1989: 20): «a tentativa de “encontrar alguém com quem se possa estar sozinho”» (Magalhães, 1999: 25).

que personagens de ficção se misturam com personagens reais que se criam e se destroem mutuamente, todas provavelmente com a mesma origem na personagem Tom, escritor de livros policiais que, como já vimos, adquire o papel central em muitas narrativas da autora. Esta questão da origem das personagens é, aliás, levantada também pela própria autora em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de Agosto de 2008 a propósito de Kevin de «Numa manhã fria» (Pereira, 2006) e «O Fim de Lizzie» (Pereira, 2008a),<sup>71</sup> quando afirma que este seria o criador das restantes personagens das referidas histórias,<sup>72</sup> numa passagem que tivemos já oportunidade de citar. Para além disso, vimos anteriormente, a propósito da génese das personagens, que estas se criam incessantemente umas às outras no interior da narrativa, pelo que existe sempre um conflito e uma dúvida instalada entre a realidade e a ficção também ao nível dos duplos que surgem nas narrativas de Ana Teresa Pereira.

De igual modo, em *A Noite Mais Escura da Alma* (Pereira, 1997a) encontramos três histórias que envolvem sempre três personagens, existindo sempre uma que é fantasiada, imaginada ou mesmo criada pelas outras. A aparição dessa mesma personagem acontece sob a forma de uma entidade que não se encontra fisicamente presente, mas cujo espírito é trazido à vida através da memória que dela têm as outras personagens, acabando sempre por ganhar vida de forma fantástica para, então, interferir na união dos outros intervenientes na história. Todas estas definições entre realidade e sonho ou imaginação são esbatidas pela autora, que provoca deliberadamente confusão no leitor, ao deixar no ar a dúvida quanto ao verdadeiro lado da realidade, que parece somente existir no interior de cada um dos intervenientes, tornando-se, por isso, naturalmente indecifrável e indefinível. Esta mesma relação entre as personagens e os seus mundos interiores em todos os contos do livro é ainda tornada mais caótica quando verificamos que os nomes se repetem de história para história e que as narrativas retomam os temas e as personagens dos outros contos, como se fossem, inclusivamente, versões da mesma história. De facto, no primeiro conto, «O anjo esquecido» (Pereira, 1997a), temos Tom, Marisa e a sua irmã gémea, de

---

<sup>71</sup> Estas duas histórias foram reunidas em duas publicações distintas com o mesmo nome, *O Fim de Lizzie*, a primeira lançada na Coleção *Biblioteca Editores Independentes* da editora *Relógio D'Água*, em Maio 2008 e, posteriormente, também na *Relógio D'Água*, em 2009 (com o título completo de *O Fim de Lizzie e Outras Histórias* e acrescentando um texto inédito intitulado «O sonho do unicórnio»).

<sup>72</sup> Numa entrevista a Alexandra Lucas Coelho para o suplemento «Leituras» do jornal *Público*, a 17 de Julho de 1999, a autora tinha já referido essa mesma concepção das personagens e dos seus duplos, afirmando que os seus livros «têm sempre poucas personagens» (Sardo, 2001: 17): «“Basicamente são quatro que são dois, que são um”» (Apud Sardo, 2001: 17).

quem, significativamente, não sabemos o nome. No segundo, «Sete anos» (Pereira, 1997a), temos novamente duas personagens chamadas Tom e Marisa e, novamente, a sua irmã gémea que, desta vez, tem o nome de Patrícia. Importa desde já referir que enquanto que naquele conto é a sua irmã que está morta e que regressa no final do conto, em espírito, no segundo conto do livro é Marisa que regressa, mas logo no início da narrativa, aparecendo materialmente à porta da casa onde estava a irmã Patrícia com Tom. O modo como a autora desenvolve as duas narrativas dá, então, a ideia de que estas se interligam e que uma é a continuação da outra, inclusive pela repetição dos nomes e características das personagens.

Relativamente a esta questão da atribuição dos nomes e da sua repetição obsessiva ao longo das diferentes histórias da autora, importa referir que a sua origem demonstra também aspectos de ruína que contribuem para a sua caracterização física e psicológica de personagens atormentadas e divididas, como Marisa no conto «A noite mais escura da alma»: «Desde o princípio, fora como se estivesse partida em duas, duas metades que não podia fazer coincidir» (ANMEA: 115). Essa vida dupla da personagem dá, então, origem a um sentimento de ruína que resulta na indefinição relativamente à sua verdadeira identidade, a qual é finalmente revelada no momento de reencontro com Tom, que coincide com revelação do outro lado da realidade ao qual sempre pertencera:

Sempre fora um pouco confuso, ter dois nomes. Aquele que ele usava, que era quase um segredo entre eles, e o outro, que era o que o resto do mundo conhecia.  
«Mas no fundo sempre soube qual era o verdadeiro.»  
(...)  
- Tom...  
Ele sobressaltou-se.  
- Marisa...  
- Tu só tens um nome...  
- Sim.  
- Tom...  
- Diz.  
- Quero saber tudo esta noite.  
(*Ibid.*: 115)

Note-se que, até ao final do conto, o leitor fica sempre com dúvida sobre qual seria o nome secreto e qual o nome que todos conheciam, qual o nome da «vida com ele» (*Ibid.*: 115) e o nome da «vida lá fora, no mundo» (*Ibid.*: 115).<sup>73</sup> Ao provocar dúvidas constantes

---

<sup>73</sup> De facto, o nome “Marisa” surge apenas no primeiro capítulo do conto, sendo diversas vezes substituído pela expressão «a jovem» (ANMEA: 129).

em relação à identidade das personagens e ao repetir os seus nomes ao longo de diversas outras histórias do seu universo literário, julgamos que Ana Teresa Pereira pretende libertar essas mesmas personagens da prisão do nome, reforçando as características de ruína que têm origem na incompletude e indefinição identitária das mesmas. Como vemos neste mesmo conto, a autora oscila entre a nomeação da personagem e a total ausência de definição da sua identidade, que faz, como vimos, com que esta se sinta, «desde o princípio, uma menina partida em duas» (*Ibid.*: 117), o que a lança na absoluta e alucinante ruína de personalidade e identidade a que Tom finalmente alude quando afirma: «Para começar, meu amor, tu não tens alma...» (*Ibid.*: 116).

A repetição dos nomes das personagens é, então, mais uma forma de procurar a natureza essencial das coisas no interior de cada um dos intervenientes na história, é mais uma tentativa de extrair o essencial das palavras incessantemente repetidas e renovadas em cada conto, em cada ruína. Como afirma Rui Magalhães, estamos perante «a crença num nome primordial, um lugar onde todos os fragmentos e todas as sombras se condensam em algo cujo nome não é já uma mera denominação (...) mas a pura manifestação da essência» (Magalhães, 1999: 84-85). Este é o lugar interior da ruína que existe nas personagens e que resulta na sua dificuldade de definição e incompletude. Deliberadamente, então, os contos da autora encontram-se povoados de personagens incompletas e inomináveis, com características interiores de ruína que simbolizam o afastamento das personagens da realidade imediata e a sua terrível proximidade do outro lado das coisas, que dão, ao longo da narrativa, origem à transformação e transfiguração da sua forma humana, revelando-se assim a beleza terrível que esconde a sua verdadeira natureza de anjo, pássaro ou monstro, de figuras humanas com asas e garras, como vemos no conto «Pássaro quase mortal da alma»:

- Neste vale ainda conhecemos a linguagem, a intimidade, o que era maldição transformou-se em bênção... e agora que tu voltaste..

Depois perderam-se em beijos, em carícias, subiram para um quarto que Patricia não conhecia e amaram-se como feras, como pássaros, e quando ela adormeceu teve a sensação de que a mão pousada na sua cintura se transformara numa garra. Mas não teve medo. Não naquele momento. O medo veio mais tarde, com a consciência da transformação por que ele passava, sentia que não eram só as mãos mas algo de mais fundo, algo que ela não conhecia. (SEMAA: 127)

Esta transfiguração de Tom através da ruína da sua forma humana simboliza o



início do desvelamento da natureza secreta das coisas a Patricia, momento em que as ruínas dos dois amantes se unem finalmente, tal como as águas de ambos os sexos de que falara Tom a Patricia alguns dias antes, naquele lugar descrito como «a prisão dos pássaros e das estrelas» (*Ibid.*: 121).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente trabalho, tivemos a oportunidade de reflectir um pouco acerca das descobertas interiores que o Homem faz a cada passo que dá na presença de algo em ruínas. A partir dessa reflexão que a ruína proporciona, chega-nos a noção de ruína como símbolo, como metáfora da existência, profundamente relacionada com os sentimentos, concretizando a fusão entre o homem e o espiritual, entre o físico e o espiritual, entre o ser e o sentir, atribuindo-lhe, desta forma, um sentido estético de contornos absolutamente singulares que existe, de forma profunda, na escrita de Ana Teresa Pereira, cuja ficção tem o poder de construir ruínas e acordar pesadelos. Tentámos, desta forma, encontrar caminhos que nos permitissem estabelecer pontos de contacto entre o fenómeno da ruína e a natureza fragmentária e incompleta dos textos da autora madeirense, através da análise das características ruinosas dos principais elementos da sua escrita.

Desta forma, fomos mergulhando na escrita da autora, explorando os elementos do seu universo que se relacionam com as características, os ambientes e os elementos simbólicos do universo da ruína. À medida que desvelámos o interior dos seus textos, percebemos que estes abrem, de facto, fendas e feridas no coração do real e suscitam os mais variados sentimentos, tão díspares e opostos como os que um edifício secular em ruínas provoca em quem o contempla. Nessas mesmas narrativas, encontrámos, então, mundos em que a ausência de realidade é a característica principal dos ambientes e cenários em que as personagens se movimentam. Essas mesmas fissuras no real presentes nos seus livros marcam o tom de ruína dos enredos e aproximam a essência da sua escrita do sentimento de ligação com a natureza primordial que o ser humano sente na presença de escombros de um edifício em ruínas.

Ao longo da nossa análise, pudemos verificar que, nas narrativas de Ana Teresa Pereira, o interior da casa se torna um espaço onde a materialidade dá lugar ao que é indefinido e incerto, especialmente no espaço central da biblioteca, do qual nasce um mundo de fantasia e irrealidade que toma conta da existência das personagens, que encontram no jardim e nos tanques de água suja e turva uma ligação mais profunda com a

sua natureza de ruína, o que, por sua vez, as torna unas com os elementos que as rodeiam. No que diz respeito à questão do tempo, pudemos, igualmente, constatar a existência de semelhanças entre as marcas temporais características do universo literário da autora e a indefinição e suspensão temporal característica do espaço da ruína. Deste modo, vimos que a preferência da autora pela hora do crepúsculo e o papel da memória na construção das suas narrativas, marcadas pelo obsessivo recurso à ideia de repetição e de regresso às Origens, constituem elementos que nos permitem identificar características ruinosas na concepção do tempo nas obras de Ana Teresa Pereira. No que diz respeito às personagens, vimos que a sua natureza de ruína se encontra intimamente relacionada com os ambientes fantásticos e irreais dos lugares que as rodeiam e que fazem parte do seu mundo interior, influenciável pelas características de ruína que elas próprias transportam para o exterior em que vivem e que se encontra fortemente marcado pela arte e pela fantasia.

Através desta análise, pudemos descobrir que existe, nas narrativas da autora, sempre uma familiaridade interior em relação aos locais por onde as personagens passam, um reconhecimento dos espaços exteriores no mais íntimo de cada uma, com preferência para os espaços e lugares de ruína, como acontece com Carla no conto «Anamnese» (Pereira, 2000). Esta mesma ligação com os lugares é referida por Ana Teresa Pereira em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* em Agosto de 2008: «Estes lugares têm a ver com a infância. Se há neve, e nevoeiro, e casas misteriosas na nossa vida e nos nossos primeiros livros, ficamos marcados para sempre» (Pereira, 2008b: 11). A predilecção por espaços e ambientes ruinosos, donos de uma beleza terrível e assustadora, encontra-se na própria caracterização das personagens, de rostos que parecem mais velhos que o próprio tempo e com traços animalescos que simbolizam a íntima ligação com o seu lado mais primitivo e irreal. Também no texto intitulado «O vaso quebrado», presente na colectânea de crónicas publicadas em *O Sentido da Neve* (Pereira, 2005), encontramos a referência a uma jarra com uma falha, que a autora associa aos vasos com pequenas falhas em Henry James, o que nos mostra o seu gosto pelo que é quebrado, pelo imperfeito. Neste mesmo texto, diz-nos que no seu livro «não há beladonas» (Pereira, 2005: 11), «há lilases e íris, e Jane usa o meu anel de esmeraldas e continua à espera do seu Tom» (*Ibid.*: 11). A par desta ideia, Ana Teresa Pereira refere também os seus desejos, próprios de uma feiticeira,

de coisas inacabadas, coisas com características ruinosas contrárias ao ideal de perfeição, unidade e luminosidade: «(...) não quero mar, quero um rio, não quero sol, quero longas noites de nevoeiro, e também não te quero a ti, quero a minha solidão» (*Ibid.*: 12).

No texto «O Castelo em ruínas», igualmente presente em *O Sentido da Neve* (Pereira, 2005), a autora fala-nos da ruína que vai para além do físico, da beleza terrível que se descobre no momento em que nos apercebemos da ruína do corpo. A reflexão que a autora faz acerca da ruína é suscitada pela lembrança de imagens de uma novela de Henry James que termina com as palavras «“I’m old”» (Pereira, 2005: 15). No primeiro parágrafo, a autora refere lembrar-se bem do fim do texto e da sensação de «densa liberdade» (*Ibid.*: 15). O seu corpo é o corpo da palavra, porque ela é «feita da matéria dos livros» (*Ibid.*: 15), que povoam e assombram a sua memória. No segundo parágrafo fala-se do «teu rosto no espelho» (*Ibid.*: 15), o qual é sempre o símbolo da duplicidade que existe em cada uma das personagens e da tomada de consciência da sua verdade, como se, sem ele, a personagem fosse apenas uma sombra, um ser sem qualquer materialidade. “Ele” não importa quem é, “ele” é todos eles, é Tom. É também “ela”. No entanto, no seu rosto «o tempo não cavou sepulturas mas ergueu um túmulo» (*Ibid.*: 15), palavras que ele lhe diria e que ela atribui a John Donne. Ela, de um bronzado de mar e praia, de madeixas douradas no cabelo «cortado pela altura dos ombros» (*Ibid.*: 16), já não é mais imagem de Lady of Shallot, o ideal Pré-Rafaelita de que ele gostava tanto. Mas a estranheza ainda lá habitava, condenando-a à morte. Esse momento de contemplação da ruína em frente ao espelho activa a memória do que fomos e causa uma nostalgia profunda. Mas não há lugar para tristeza, porque essa é a sua verdadeira imagem, finalmente reconhecida: «Há um momento em que o rosto coincide com o que somos, e esse momento é agora, o rosto é familiar, como se o tivesses pressentido sempre, como se o tivesses esperado» (*Ibid.*: 16). A sua vida é, sempre foi, uma longa espera, feita de sucessivos encontros revividos. Tudo o que ela foi está ali, aquele rosto de traços fundos, de fendas profundas, contemplado ao espelho, como se olhasse para dentro de si mesma e se descobrisse finalmente: «Agora gostas de pérolas falsas, inúmeros fios à volta do pescoço, como uma vagabunda ou uma louca» (*Ibid.*: 16). Os vestidos e os adereços que as personagens da autora trazem consigo são traços distintivos do seu verdadeiro eu e transportam uma carga simbólica do início dos tempos

que as fazem parecer tão antigas como a própria natureza. O texto termina com a imagem de dois seres em ruínas, «dois monstros feridos que há anos escrevem o mesmo livro» (*Ibid.*: 17), perpetuando o ritual ancestral de uma criação mágica que a autora decide deixar terminar: «Dizes baixinho “I’m old”. Chegou o momento de afundares os livros e renunciarestes à tua magia» (*Ibid.*: 17).

Como vemos, tal como acontece com os autores do período Romântico e Gótico, existe em Ana Teresa Pereira uma ligação forte ao que é inacabado, como se pode ver ainda em *O Sentido da Neve*, no texto «Just a Perfect Day», quando a autora afirma que «pensou que nunca encontrara o poema de Stevenson, mas talvez seja bom deixar algo de inacabado» (*Ibid.*: 37). Uma outra referência ao incompleto e ao inacabado surge no texto «Nossa Senhora da Árvore Seca» (Pereira, 2005), pertencente à mesma colectânea de crónicas, em que a autora nos dá conta dos pensamentos do pintor Giacometti relativamente ao seu processo criativo e que, a nosso ver, sintetizam a atitude de ruína que Ana Teresa Pereira demonstra ter em relação à arte e à vida:

Mas o mais interessante é seguir os pensamento de Giacometti: se conseguisse, pelo menos uma vez, pintar uma cabeça, então haveria a possibilidade de pintar uma paisagem, uma natureza-morta; o retrato está muito bom aos olhos dos outros e ele começa a destruí-lo naquele mesmo instante; o rosto na tela tem uma grande parecença com o original, meia hora depois é só uma nuvem cinzenta e vaga; há anos que ele expõe coisas inacabadas, que nunca deveria ter começado; (...) é impossível encontrar uma saída, ele devia abandonar a pintura definitivamente; é necessário começar todos os dias a partir do zero; (...) há que fazer as coisas desfazendo-as, é preciso muita coragem para dar a pincelada final que faz com que tudo desapareça; há uma saída, é a primeira vez na sua vida que realmente encontra uma saída. (Pereira, 2005: 68)

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia activa

PEREIRA, Ana Teresa (1989). *Matar a Imagem*, Lisboa: Editorial Caminho, Coleção Caminho Policial.

PEREIRA, Ana Teresa (1990). *As Personagens*, Lisboa: Editorial Caminho, Col. O Campo da Palavra.

PEREIRA, Ana Teresa (1991). *A Última História*, Lisboa: Editorial Caminho, Col. Caminho Policial.

PEREIRA, Ana Teresa (1993). *A Cidade Fantasma*, Lisboa: Editorial Caminho, Col. Caminho Policial.

PEREIRA, Ana Teresa (1996). *Num Lugar Solitário*, Lisboa: Editorial Caminho, Col. Caminho Policial.

PEREIRA, Ana Teresa (1997a). *A noite mais escura da alma*, Lisboa: Editorial Caminho.

PEREIRA, Ana Teresa (1997b). *A Coisa que eu sou*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (1998). *As Rosas Mortas*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2000). *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2005). *O Sentido da Neve*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2006). *Histórias Policiais*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2007). *Quando Atravessares o Rio*, Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PEREIRA, Ana Teresa (2008a). *O Fim de Lizzie*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, Col. Biblioteca Editores Independentes.

## **Bibliografia passiva**

### Bibliografia crítica

COELHO, Eduardo Prado (2005, 10 de Setembro). «O que morrerá comigo quando eu morrer», in *Jornal Público*, Suplemento “Mil Folhas”.

<http://anateresapereira.blogspot.com/2006/03/o-que-morrer-comigo-quando-eu-morrer.html>

FONSECA, Rosélia Maria Ornelas Quintal (2003). *A personagem Tom: unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*, Funchal: Universidade Católica Portuguesa. (Dissertação de Mestrado).

MAGALHÃES, Rui (1999). *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*, Braga: Angelus Novus.

PEREIRA, Ana Teresa (2008b). «O outro lado do espelho» - entrevista a Maria Leonor Nunes, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13-26 Agosto 2008 (pp. 10-11)

SARDO, Anabela (2001). *A Temática do Amor na obra de Ana Teresa Pereira*, Aveiro: Universidade de Aveiro. (Dissertação de Mestrado).

### Bibliografia teórica

AUGÉ, Marc (2003). *Le temps en ruines*, Paris: Éditions Galilée.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa: Editorial Teorema, Lda.

CORREIA, António Mendes et al. (1960). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Volume II, Lisboa: Editorial Enciclopédia, Limitada.

FERREIRA, António Manuel e PEREIRA, Paulo Alexandre (coord.) (2006). *Escrever a Ruína*, Aveiro: Universidade de Aveiro.

GINSBERG, Robert (2004). *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam – New York: Rodopi.

MACAULAY, Rose (1966). *Pleasure of ruins*, London: Thames and Hudson.

MARÍ, Antoni (2005). «El esplendor de la ruina», in *El Esplendor de la Ruina [catálogo de la exposición]/textos de Marcello Fagiolo et al.*, Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, pp. 13-21.

ROTH, Michael S. et al. (1997). *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

TODOROV, Tzvetan (1979). *Teorias do Símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa: Edições 70.

WOODWARD, Christopher (2002). *In Ruins*, Londres, Vintage.

ZUCKER, Paul (1968). *Fascination of decay; ruins: relic, symbol, ornament*. Ridgewood, NJ: Gregg Press.